1127-15

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXIII. Band. 1. Heft

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1900

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Noch einmal Raffael's Galatea.

Von **Richard Förster.**

Als Eugène Müntz über meinen in den „Farnesina-Studien" (Rostock 1880) unternommenen Versuch einer Widerlegung der Hypothese, dass Raffael's Galatea in Wahrheit eine Venus sei, in seinem „Raphael" (Paris 1881 p. 509) urtheilte: Dès lors l' hypothèse à laquelle nous venons de faire allusion ne supporte plus l' examen, et il faut l' écarter définitivement du domaine de la discussion scientifique, ahnte er nicht, dass der Vertreter dieser Hypothese bereits mit einem neuen Vertheidigungsversuche auf dem Plane war. In dem Aufsatze: „Raphael's Galatea in der Farnesina zu Rom" (Funfzehn Essays, dritte Folge, Berlin 1882 S. 380—394)[1] äusserte sich Herman Grimm zwar dahin, dass seine „im Laufe von etwa 20 Jahren geäusserten, Raphael's Galatea betreffenden Meinungen von mir zum Theil als unhaltbar nachgewiesen worden seien" (S. 385), im Uebrigen aber müsse es dabei verbleiben; „Raphael's Gemälde stelle den Zug der Venus dar, wie Apulejus ihn im Psychemärchen erzählt" (S. 391); nur die eine Gruppe des eine Nymphe umarmenden Triton habe Raffael anderswo her, nämlich aus einem Gedichte des Pontanus,[2] entnommen, und diese Nymphe, welche in Wahrheit Galatea sei, habe veranlasst, dass das Gemälde einen falschen Namen „Galatea" erhalten habe. Während nun Scherer nicht anstand, in einer Besprechung der „Funfzehn Essays" (Deutsche Litteraturzeitung 1883, No. 14) zu erklären: „So spricht uns die Verwertung einer Ode des Pontanus für

---

[1]) Ein Theil dieser Ausführungen war in einer Besprechung meiner „Farnesina-Studien" in der Deutschen Rundschau (6. Jahrg., Heft 9, Juni 1880, S. 464—467) vorweggenommen, und der grösste Theil ist in dem „Leben Raphael's" 3. Auflage, Berlin 1896 S. 171—184 wiederholt.

[2]) Dieser ist — offenbar unbewusst — von Grimm (Deutsche Litteraturzeitung 1893, No. 22, S. 692) selbst wieder beseitigt und durch Sannazar ersetzt, wenn es heisst: „An die Flucht der Galatea sei erinnert, die Raphael dem Gedichte Sannazar's entnahm, den Moment darstellend, wo die Nymphe von Polyphem eingeholt und geküsst wird."

Raphael's Galatea sofort an", äusserte sich Heinrich Fischer[3]) (Lessing's Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst, Berlin 1887 S. 72) in völlig entgegengesetztem Sinne dahin: „Nachdem Raffael's Galatea 367 Jahre lang gegen diejenigen, welche sie für Venus ausgeben wollten, ihre Identität siegreich behauptet hat, kommt plötzlich ein neuer Feind (Herman Grimm), der ihr beweist, sie sei überhaupt gar nicht sie selbst, sondern die Nymphe im Vordergrunde links, welche von den Armen des Triton gehalten werde, der aber auch nur als Triton verkleidet sei, inwendig aber Polyphem heisse; auf der Muschel hingegen stehe in der That Venus u. s. w." Ich hätte es der Zeit, als der Richterin über alles, überlassen können, zu entscheiden, welche von beiden Ansichten die richtige sei. Aber da ich durch erneute Beschäftigung mit der Frage und wiederholte Autopsie eine Vertiefung des Verständnisses der raffaelischen Schöpfung gewonnen zu haben glaube, so erlaube ich mir die Ergebnisse meiner erneuten Durcharbeitung des Problemes weiteren Kreisen vorzulegen. Und zwar will ich zuerst Grimm's letzte Einwände gegen „Galatea" prüfen, sodann die mir richtig scheinende Auffassung der Darstellung und die daraus folgende Würdigung der raffaelischen Schöpfung geben.

Die stärkste Stütze der „Galatea", den Polyphem im Nebenfelde, glaubt Grimm zunächst (S. 386) mit der Bemerkung beseitigen zu können: „So wie er heut dasteht, lässt sich weder überhaupt die Hand eines Künstlers heraus erkennen, noch sagen, wie die Figur anfänglich gestaltet war." Aber damit ist der Kern der Sache nicht getroffen. Es ist richtig: die Figur ist — 1650 —[4]) übermalt, so dass sich aus der Malweise keine Entscheidung der Frage, ob Raffael oder Sebastian del Piombo ihr Maler war, gewinnen lässt. Aber an der Conception und den Umrissen der Figur ist durch die Uebermalung nichts geändert. Der dem Marco Dente[5]) zugeschriebene Stich zeigt die Figur in allem Wesentlichen übereinstimmend und geht auf eine Zeichnung zurück, welche bereits die Elemente des Fresco enthielt.

Aber selbst die blosse Anwesenheit des Polyphem fordert eine Galatea, da er nur um ihretwillen da ist.

Auch der zweite Satz, mit welchem Grimm diese Stütze der „Galatea" zu beseitigen sucht: „Der Kyklop auf seiner von zwei Pilastern begrenzten Wandfläche kann, als für sich bestehende Arbeit, hier kaum zu der in sich abgeschlossenen Composition der dahinfahrenden Göttin mit

---

[3]) Ablehnend äusserte sich ausser Cugnoni in „Nel Centenario di Raffaello da Urbino, Roma 1883", auch Hubert Janitschek Lit. Centralblatt 1884 No. 13.

[4]) Vgl. Farnesinastudien S. 37 und Crowe und Cavalcaselle, Raffael, aus dem Englischen, II S. 168.

[5]) Bartsch, Peintre graveur XIV p. 182 n. 224. Vgl. Farnesinastudien S. 56. Was Giacometti, Notice sur l'esquisse originale de fresque de Raphael d' Urbino, représentant le Triomphe de Galaté, Paris 1875 vorgebracht hat, weiss ich nicht, da ich diese Schrift nicht erlangen konnte.

ihrem Gefolge nebenan in Wechselbeziehung gesetzt werden", erweist sich als nicht stichhaltig. Dass Figuren, welche nicht in der Fläche eines Bildes zusammengefasst, sondern durch einen Pilaster geschieden sind, auch nicht in den Rahmen Einer Handlung gefasst, mithin nicht einer einheitlichen Deutung unterworfen werden dürfen, wird durch Kunstwerke fast aller Zeiten widerlegt. Gehören nicht die Nereiden des sogenannten Nereidenmonuments oder „die Trauernden" des Sarkophags von Sidon oder die Danaiden sammt ihrem Vater Danaos in der Porticus des Apollotempels auf dem Palatin[6]) trotz der sie trennenden Säulen zusammen? Und wie oft sind gleichartige Figuren wie Apostel, Heilige u. a. auf die Flügel eines Altars vertheilt. Aber auch bei nicht gleichartigen, und doch zusammengehörigen Figuren findet räumliche Trennung statt: so wenn, wie in der Kirche des ehemaligen Klosters Heinrichau die salutatio Beatae Virginis Mariae auf zwei, den Pfeilern zu beiden Seiten des Hauptaltars angepasste Tafel-Bilder[7]) vertheilt ist, von denen das linke (mit der Ueberschrift: Ecce Ancilla Domini) die Maria, das rechte (mit der Ueberschrift: Ave gratia plena) den Engel darstellt. Und selbst wo es sich um eine grössere Composition handelt, ist bisweilen eine Vertheilung der Figuren auf zwei Flächen oder Platten erfolgt; so wenn der Kampf des Herakles mit Geryones an der Ostseite des Theseion zwei Metopen einnimmt, von denen die eine Herakles und den sterbenden Hirten Eurytion, die zweite den dreileibigen Geryones zeigt[8]); oder wenn die Beschützung der von Menelaos verfolgten Helena durch Aphrodite auf zwei Metopen der Nordseite des Parthenon vertheilt ist[9]); oder wenn im Gemäldecyclus des Panainos an den Schranken des Zeus von Olympia die Hesperiden von Atlas und Herakles getrennt waren (Paus. V, 11, 5. Petersen, Mitth. des Arch. Inst. in Rom. XIV, 162); oder wenn, um ein drastisches Beispiel aus der neuesten Zeit anzuführen, der Vorgang, dass Herzog Albrecht von zwei Mädchen rasirt wird, in einem der Wandgemälde der Albrechtsburg bei Meissen von Julius Scholtz auf zwei sogar durch ein Fenster getrennte Wandflächen gebracht worden ist.

Es kann sich immer nur darum handeln, zu fragen, was den Künstler zu einer solchen räumlichen Trennung veranlasste.

Raffael oder, was hier ein für allemal gesagt sein möge, Sebastian del Piombo, von welchem vermuthlich nicht nur der Polyphem, sondern auch die Idee der ganzen Composition herrührt, fand die Eintheilung der Wand in Felder, welche durch vorspringende Pilaster getrennt sind, vor: sie ist das Werk des Peruzzi. Mit ihr musste er rechnen. Sollte Galatea und Polyphem gemalt werden, hatte er nur die Wahl, im Rahmen Eines Bildes neben dem riesigen Kyklopen die Galatea in winzigen Dimensionen vorzu-

---

[6]) Prop. III, 29(31), 3. Ovid Am. II, 2, 4. Trist. III, 1, 62.

[7]) Dieselben stammen aus der Wende des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

[8]) Sauer, das sogen. Theseion, Tafel VI, Ost VIII und IX, S. 169 und 176.

[9]) Michaelis, Parthenon Tafel IV, 24 und 25, S. 139.

führen, oder gleichsam den Rahmen des einen Bildes zu sprengen, den Pilaster als blosses Phantasiestück anzusehen und die Composition auf zwei Felder zu vertheilen. Und er konnte nicht schwanken, was er zu thun habe, da Polyphem ja nur der Galatea wegen da ist, diese durchaus die Hauptfigur ist. Die Fresken des Giulio Romano im Palazzo del Te zu Mantua und die des Annibale Caracci im Palazzo Farnese zu Rom können zeigen, dass eine Galatea, mit dem Kyklopen in den Rahmen eines Bildes geschlossen, verschwindet, vom Riesen gleichsam erschlagen wird. Ja selbst der Stubenmaler der pompejanischen Casa di Lucrezio hat es für angezeigt gehalten, die auf einem Delphin reitende Galatea nicht in einem Bildchen mit Polyphem zusammen, sondern in einem zweiten als Gegenstück zu ihm zu malen.[10]) Und Raffael wollte nicht blos Galatea geben, sondern auch Platz für ihr Gefolge gewinnen, um sie so erst zu dem Range zu erheben, welchen er ihr zugedacht hatte.

Ganz unrichtig aber ist es, wenn Grimm fortfährt: „Selbst wenn die in der Muschel fahrende Gestalt Galatea hätte sein sollen, würde sie mit Polyphem nebenan nicht als in Verkehr stehend gedacht werden können. Er blickt weder auf sie, noch sie nach ihm.“ Ich kann nach wiederholter Autopsie nur versichern, was übrigens auch die Braun'schen Photographien lehren können, dass wie die Wasserfläche des Vorder- und Hintergrundes sich aus dem Galatea- in das Polyphem-Feld fortsetzt, so auch einerseits der Blick der Galatea gerade nach Polyphem hinaufgeht, andererseits Polyphem's Gesicht zu ihr herabgewendet ist. Ungetreue Abbildungen zwar, nicht aber das Original, zeigen an Galatea „verschwimmend süssen“ Blick. Derselbe ist vielmehr scharf auf Polyphem gerichtet. Auch der Triton links blickt und bläst nach ihm die Muscheltrompete, und ihm gilt auch der Blick des die Delphine leitenden Eros. Polyphem's Mund aber ist deutlich weit geöffnet, und so ergiebt es sich von selbst, dass Galatea wie auch der Eros auf seinen Gesang hören.

Und daran wird nichts durch folgenden Einwand Grimm's geändert: „Aber angenommen, Rafael habe ausdrücken wollen, Gesang töne aus dem einen in das andere Gemälde herüber: wie hätte er da, fast zwischen Galatea und Polyphem, den Triton malen können, der so kräftig in seine Muschel bläst, dass das von ihm ausgehende Getöse alles Lauschen auf Gesang unmöglich machen musste?“ Da ist doch der Charakter und die Rolle der Tritonen verkannt. Sie sind keine gesitteten und wohl erzogenen Wesen, welche Stillschweigen beobachten, auch wo ein Gesang ihr Ohr trifft, an welchem sie kein Gefallen finden. Sache einer Galatea ist es, solche Selbstüberwindung zu üben: sie fragen nicht danach, sondern geben auf ihre Weise, durch einen Stoss in die Muscheltrompete, dem Polyphem eine Antwort auf seinen, vergeblich um die Liebe einer Galatea wer-

[10]) Helbig, die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte, No. 1037 und 1051, berichtigt von Trendelenburg, Arch. Zeitung 34 (1876) S. 89 und Sauer, der Torso des Belvedere S. 103.

benden Gesang. Sie gleichen so dem Cyniker Diogenes, welcher im Menippos des Lucian (§ 18) „mit seinem rauhen und unschönen Gesange" die Klagen des Midas und Sardanapal überschreit. Wie wenig berechtigt ein solcher Anstoss ist, mag zeigen, dass zwei Künstler, sichtlich von Raffael's Schöpfung inspirirt, den Vorgang in ganz gleicher Weise dargestellt haben. Der eine ist Carlo Maratta, welcher Galatea auf dem Delphinenwagen malte,[11]) den Polyphem anlächelnd, welcher sie ansingt, während ein Tritonenknabe eine Muscheltrompete bläst. Der andere ist Carstens, dessen im Jahre 1789 oder 1790 an der Decke eines Zimmers des Königlichen Schlosses in Berlin ausgeführte Jugendarbeit sich noch mehr an Raffael's Composition anschliesst: Polyphem gleicht hier ganz dem unsers Fresco, nur streckt er die Linke nach Galatea aus, welche, die Zügel ihres Delphinenzweigespannes haltend, nach ihm hinüberblickt, während ein Tritonenknabe die Muscheltrompete bläst.[12])

Das sind die Gründe, welche Grimm gegen die „Galatea" vorbringt. Sehen wir nun zu, wie es um die steht, welche ihm für „Venus" d. h. für den im Psychemärchen des Apulejus geschilderten Zug der Venus über das Meer zu sprechen scheinen.

Der erste liegt darin, „dass wir in der Loggia nebenan die Illustration des Apulejus haben: ist es da nicht natürlich, eine der Scenen des Märchens, die sich so genau wiedererkennen lässt, auch in unserem Gemälde zu erblicken"? (S. 388). „Natürlich" würde ich dies nur in dem Falle finden, dass überhaupt zwischen den Freskencyclen der beiden Loggien ein enger Zusammenhang bestände. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Die Galatea-Loggia hat nicht das geringste mit dem Psychemärchen zu thun; im Plane ihrer Decoration ist für dieses kein Platz. Wer bürgt uns ferner dafür, dass, als die Galatea-Loggia gemalt wurde, auch nur feststand, welches der Gegenstand der Malereien der anstossenden Loggia sein werde? Unter solchen Umständen halte ich ein Hinüberblicken aus der Galatea-Loggia in die Psyche-Loggia zum Zwecke der Deutung für unstatthaft.

Befremdlicher ist der andere Grund: „die in der Muschel dahinfahrende Göttin kann Galatea nicht sein, weil wir geradezu genöthigt sind, in jener anderen Nymphe vielmehr, die, vorn links, in den Armen des Triton eine so kokette Haltung bewahrt, Galatea zu sehen." Wie geht das zu? Nach Grimm entlehnte Raffael zwar alles Uebrige der apulejanischen Schilderung des Meereszuges der Venus, den Triton mit

---

[11]) Das Gemälde gehörte einst dem Herzog von Orleans, dann einem Herrn Willet (Waagen, Kunstwerke und Künstler in England I, S. 503), — wo es gegenwärtig ist, weiss ich nicht — und ist von Audran gestochen (Recueil d' Estampes d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roi, le Duc d' Orléans et dans d' autres Cabinets, Paris 1763 t. II n. 123).

[12]) Riegel, die Werke Carstens', II, 14. Das Bild ist beim Umbau des Schlosses 1888 beseitigt worden. Vgl. Sauer, der Torso des Belvedere S. 108. A. 178.

der „Galatea“ aber einem Gedichte des Pontanus.[13]) Da ich weit entfernt davon bin zu glauben, dass zwischen diesem Gedichte und dem raffaelischen Fresco ein Zusammenhang sei, geschweige denn, dass es uns nöthige, „die Nymphe“ Galatea zu nennen, muss ich es hier in seinem ganzen Wortlaute mittheilen:

Dulce dum ludit Galatea in unda
Et movet nudos agilis lacertos,
Dum latus versat, fluitantque nudae
Aequore mammae,

Surgit e vasto Polyphemus antro,
Linquit et solas volucer capellas,
Nec mora, et litus petit, et sub altos
Desilit aestus,

Impiger latis secat aequor ulnis,
Frangit attollens caput, et per undas
Labitur, qualis viridi sub umbra
Lubricus anguis.

Illa velocis movet acris artus,
Dum peti sentit, simul et sequentem
Incitat labens,[14]) simul et deorum
Numina clamat.

Illicet divum chorus hinc et illinc
Fert opem fessae. At Polyphemus ante
Non abit, lassus licet, et deorum
Voce repulsus,

Quam ferox nymphae tumidis papillis
Injicit dextram roseoque ab ore
Osculum victor rapit. Illa maesta
Delitet amne.

Grimm übersetzt die vierte Strophe:

Doch Galatea, ihm vor, fühlt, dass er ihr nach will,
Pfeilschnell eilt sie dahin, doch nicht zu flüchtig:
Zögernd manchmal lockt sie ihn, aber zugleich doch
Schreit sie um Hilfe.“

Aber incitare heisst nur: „antreiben, in noch raschere Bewegung setzen“, wie im Sprichwort currentem incitare; von einer „Lockung durch Zögern“ ist, wie

---

[13]) Joannis Joviani Pontani (de aspiratione libri duo, Charon dialogus) Antonius dialogus, Venetiae 1519 p. 90.

[14]) So, nicht latens ist, schon aus metrischem Grunde, zu lesen.

labens und auch der Schluss (maesta delitet amne) zeigt, keine Rede. Das Gedicht schildert, ebenso wie zwei andere des Pontanus,[15]) nicht die kokette, sondern die mutwillige Galatea.[16])

Erst recht aber kann nur auf Widerspruch stossen, wenn Grimm fortfährt: „Dass Polyphem von Rafael in einen Triton verwandelt wurde, darf nicht auffallen. Schon in der Ode selbst ja vollzieht sich diese Verwandlung: wie Polyphem Galatea verfolgt (qualis viridi sub umbra lubricus anguis) und sie endlich erreicht, scheint er die Gestalt eines Tritonen angenommen zu haben." Wenn der Dichter den die Wellen durchteilenden Polyphem mit einer durchs Gras gleitenden Schlange vergleicht, so ist dies doch keine Verwandlung Polyphem's in einen Triton, um so weniger, als dieser nicht einmal einen Schlangenleib hat. Und niemals ist der wilde, ungeschlachte Ziegenhirt Polyphem mit einem Triton verwechselt worden. Endlich aber, wenn Raffael den Zug der Venus über das Meer darstellen wollte, wie konnte er blos, „um der Composition mehr Leben zu verleihen", seine Anregung einem Gedichte entnehmen, welches nicht „Triton und Nymphe", sondern „Polyphem und Galatea" feiert? Was hat Polyphem mit den Meerdämonen zu schaffen? Liegt in dieser Annahme nicht die Anerkennung, dass Raffael bei seiner Schöpfung eben an diese, Polyphem und Galatea, gedacht hat?

Suchen wir nunmehr in den Gehalt der Leistung Raffael's einzudringen, so muss es unsere erste Aufgabe sein, die Quelle oder die Quellen, aus welchen er schöpfte, festzustellen.

Dass der „Kyklop" des Philostrat diese Quelle nicht sei, gesteht Grimm zu, und ich begreife nicht, wie neuerdings Wickhoff[17]) wiederum zu Philostrat zurückkehren und entschieden unrichtig sagen konnte: „Ein grosser Künstler (Raffael) hatte die Beschreibung (des Philostratos) in ein Bild umgesetzt."

Von allen Nebenfiguren abgesehen,[18]) obwohl auch diese nicht ohne Bedeutung sind: die Galatea selbst ist bei Raffael und Philostrat gänzlich verschieden: die philostratische lässt den Blick ziellos in die Weite über das Meer hin schweifen, die raffaelische blickt scharf nach Polyphem hinauf und zurück. Ihr Haar flattert im Winde, das der philostratischen ist von der Feuchte so schwer, dass es der Zephyr nicht zu heben vermag.

---

[15]) Joannis Jovianni Pontani amorum libri duo ed. Venet. 1518 fol. 99 und 101 v.

[16]) Claudian kennt bereits die Galatea procax (XXIX, 126). In dem Hochzeitsgedicht (XI) des Sidonius Apollinaris, welches Grimm ebenfalls heranzieht, ist „Galatea", ebenso wie im Vorbilde (Claudian Carm X, 166) ihrer besonderen mythologischen Bedeutung ganz entkleidet und zum Namen verflüchtigt. Gänzlich verändert zur Gefallsucht ist ihr Character bei Caelius Calcagninus im dialogus: Galatea, Melaene, Proteus (Caelii Calcagnini opera aliquot, Basel 1544 p. 599).

[17]) Jahreshefte des österreich. archäologischen Instituts I, 121.

[18]) Vgl. Farnesinastudien S. 58.

Die raffaelische Galatea lässt ihr Gewand flattern, die philostratische hält es zum Schutze gegen die Sonne und als Segel über sich.

Meiner Ueberzeugung nach hat Raffael, wie überhaupt die frühere Renaissance, den Philostrat nicht gekannt oder wenigstens nicht benützt. Indem ich eine ausführlichere Besprechung dieser ganzen Frage einer anderen Gelegenheit vorbehalte, will ich hier nur gegen Grimm (S. 384) bemerken, dass auch die Venus in der Muschel in einem der Bildchen des Badezimmers des Bibbiena[19]) nichts mit der philostratischen Galatea zu thun hat. Denn letztere hält mit beiden Händen ihr Gewand, diese, völlig nackt, fasst mit der Linken ihr Haar und streckt die Rechte aus; der Blick jener schweift über die weite Fläche des Meeres, dieser sucht die Tiefe. Wie hätte auch Raffael auf die philostratische Galatea verfallen sollen, wenn er die Schaumgeburt der Aphrodite als Gegenstück zum Angriff des Vulkan auf Minerva malen wollte?

Was aber Apulejus betrifft, so glaube ich wohl, dass neben antiken Kunstwerken[20]) seine Schilderung der Meerfahrt der Venus dem Künstler einige Nebenzüge (Portunus caerulis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia et auriga parvulus delphini Palaemon, maria persultantes Tritonum catervae, hic concha sonaci leniter bucinat),[21]) nicht aber die Hauptfigur Galatea, geschweige denn die Idee zum Ganzen lieferte. Die Verschiedenheit ist zu gross. Was Grimm aber im Besonderen anführt: „auf einer der Darstellungen des Psychemärchens finden wir Venus, wie sie bei Juno und Ceres sich beklagt: ihre Gestalt hier entspricht in Manchem der in der Muschel fahrenden Göttin unseres Gemäldes“ kann ich weder als richtig noch als beweiskräftig anerkennen.

Angesichts dieser Verschiedenheiten begreife ich um so weniger, wie man sich dagegen sträuben[22]) kann, als die Vorlage, von welcher Raffael die Inspiration empfing, die prächtige, dem Theokrit und Ovid nachgebildete Schilderung des Poliziano in der gefeierten, auch sonst von Künstlern benützten Giostra del Magnifico Giuliano de' Medici libro I str. 118, anzusehen:

Due formosi delfini un carro tirono:
Sovra esso è Galatea che 'l fren corregge:
E quei natando parimente spirono:
Ruotasi a torno più lasciva gregge.

---

[19]) Gruner, Specimens of ornamental art, London 1850, Tafel 79.

[20]) Aber vgl. Farnesinastudien S. 131, A. 157.

[21]) Dass R. das lateinische Original, nicht die Uebersetzung des Bojardo benutzte, habe ich anderwärts (Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsammlungen 1895, S. 219) bemerkt. In der „Meerfahrt der Venus“ bietet Bojardo von allen begleitenden Figuren nur die singenden Nereiden, und diese fehlen gerade bei Raffael.

[22]) Grimm S. 386: „Verse Polizians, die, wie ich glaube, nichts mit dem Gemälde zu thun haben.“

Qual le salse onde sputa, e quai s 'aggirono;
Qual par che per amor giuochi e vanegge.
La bella ninfa con le suore fide
Di si rozo cantar vezosa ride.

Hat doch bereits Ludovico Dolce in seinem Dialogo della pittura 1557 treffend gesagt, dass Raffael's Galatea mit der schönen Poesie Poliziano's wettstreite (Galathea, che contende con la bella poesia del Policiano). Ihr dankt Raffael nicht nur das Hauptmotiv, den sitzenden und die Galatea ansingenden Riesen, und die in einem, von zwei Delphinen gezogenen Wagen vorüberfahrende Galatea, also das, was die oben erwähnte Zeichnung enthält, sondern auch, was auf jener noch fehlt, das erotische Gefolge, von welchem Galatea umgeben ist. Sie wies ihm so zugleich den Weg, auf welchem nicht nur zu einer Erweiterung der Composition, sondern auch zu einer besonderen Gestaltung der von Apulejus gelieferten Nebenfiguren zu gelangen war. So wurden die bei Apulejus isolirten Portunus und Salacia, Tritones und Nereides zu den beiden, einander gewissermassen ergänzenden, erotischen Gruppen verbunden, dem „Triton mit der Nymphe" und der „Nymphe mit dem Kentauren". Und auf diesem Wege weitergehend, gelangte Raffael dazu, die ganze Composition mit dem Geiste des Eros zu erfüllen. Nur die beiden ebenfalls einander entsprechenden blasenden Tritonen bleiben von diesem Geiste unberührt. Dagegen erhielt der auriga parvulus delphini Palaemon im Gesicht das Gepräge eines Eros, und indem der Künstler gleichsam von jener Stimmung, welcher Goethe in der classischen Walpurgisnacht mit den Worten Ausdruck giebt:

„So herrsche denn Eros, der alles begonnen!"

fortgerissen wurde, bevölkerte er auch die Luft mit Eroten, welche von ihren Bogen die von einem Genossen in Fülle bereit gehaltenen Pfeile entsenden. So kam er dazu, auch der Nymphe Galatea, welche bei Poliziano nur vezosa ride, jenen unsagbar verklärten, auch durch die Unbilden der Zeit und Restauratorenhand nicht zerstörten, Gesichtsausdruck zu verleihen, welcher ihr allerdings etwas von der Göttin der Liebe verleiht. Dieser Gesichtsausdruck ist gänzlich verschieden vom weichlichen oder gar süsslichen Ausdruck, wie ihn die Stiche von Cunego, Richomme oder Biot aufweisen, aber doch auch gänzlich verschieden von Uebermuth oder gar Hochmuth. Galatea ist, wenn sie auch einen Polyphem nicht erhören kann, doch, wie eine „Juno Ludovisi", über dergleichen niedrige oder irdische Stimmungen erhaben. Daran, dass eine solche göttliche Galatea auch besonders geeignet ist, als Vertreterin des Elements des Meeres zu erscheinen, soll hier nur beiläufig um der mir noch immer sehr plausibeln Hypothese willen erinnert werden, dass die Wandgemälde des Galateasaales die in den vier Elementen regsame Macht der Liebe verherrlichen sollten.

Es war freilich eine arge Uebertreibung von Lévêque[23]) zu sagen: Galatée, c'est l'incarnation de la douleur dans la beauté. L' antique Niobé, dont elle rappelle les traits, ne souffre pas autant et n' est pas plus belle, wie er auch durchaus irrig in ihr die nach der Tödtung ihres Geliebten Acis fliehende Nymphe[24]) erkennen wollte. Diese Charakteristik trifft nicht einmal ganz auf die alte, dem Giulio Romano zugeschriebene Copie in der Accademia di S. Luca (Alinari P. 2. N. 7130), geschweige denn auf das Original zu. Aber die Hoheit der Gesichtszüge soll niemand verkennen: namentlich seitdem derjenige, welcher sich auch hier als tiefster Beurtheiler offenbart, auf sie hingewiesen hat, ich meine Goethe in der bereits oben angezogenen Stelle der classischen Walpurgisnacht. Denn jene Idealisirung der Galatea oder, genauer gesprochen, jene Uebertragung von Zügen der Venus auf Galatea, welche sich uns auf dem Wege der Analyse ergeben hat, finde ich in unvergleichlicher Weise von Goethe[25]) zum poetischen Ausdruck gebracht, wenn Nereus spricht:

Im Farbenspiel von Venus Muschelwagen
Kommt Galatee, die schönste (Nereide), nun getragen,
Die, seit sich Kypris von uns abgekehrt,
In Paphos wird als Göttin selbst verehrt.[26])
Und so besitzt die Holde lange schon
Als Erbin Tempelstadt und Wagenthron.

und besonders wenn die Sirenen sprechen:

Bringet zärtliche Doriden
Galateen, der Mutter Bild:
Ernst, den Göttern gleich zu schauen,
Würdiger Unsterblichkeit,
Doch, wie holde Menschenfrauen
Lockender Anmutigkeit.

Auch der Umstand, dass die raffaelische Galatea nicht vor dem Gesange Polyphem's jählings flieht, sondern, die Delphine straff im Zügel

---

[23]) Revue des deux mondes, vol. 76 (1868) p. 68.

[24]) Eher trifft dies auf die Galatea Guido Reni's im Palazzo Corsini in Rom zu: Diese, auf einem Delphin sitzend, blickt, obwohl von Eroten begleitet, doch schmerzvoll, da Polyphem den Stein nach Acis wirft.

[25]) Calderon bot ihm zwar im Festspiel El mayor encanto Amor, übersetzt von A. W. v. Schlegel „Ueber allen Zauber Liebe" (Spanisches Theater I, 341) die Figur (vgl. Max Koch, Goethejahrbuch V, 319), aber nicht diese Auffassung der Galatea.

[26]) Dass auch bereits bei römischen Dichtern Galatea der Venus marina nahe kam, zeigt Properz I, 8, 18 Sit Galatea tuae non aliena viae und Ovid Am. II, 11, 33 aequa tamen puppi sit Galatea tuae verglichen mit Hor. carm, I, 3, 1 Sic te diva potens Cypri regat und anderes, was ich Farnesinastudien S. 56 zusammen gestellt habe.

haltend, langsam vorüberfährt,[27]) ist seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen, wenn Galatea spricht:

Delphine, verweilet! mich fesselt der Blick.

Ja spiegelt sich nicht das ganze Verhältnis, in welchem sich der alternde Dichter zur Galatea und mit ihr zur ewigen Stadt und zur Antike fühlte, in den Worten des Nereus ab?

Ach! nähmen sie mich mit hinüber!
Doch ein einziger Blick ergetzt,
Dass er das ganze Jahr ersetzt.
Aber Galateas Muschelthron
Seh ich schon und aber schon,
Er glänzt wie ein Stern
Durch die Menge,
Geliebtes leuchtet durchs Gedränge!
Auch noch so fern,
Schimmerts hell und klar,
Immer nah und wahr.

---

[27]) Auch der kleine „Palaemon" lässt sich von den Delphinen ziehen.

Piacentiner Nachrichten und Urkunden zur Geschichte von Raffael's Madonna Sistina.

Von **Karl Woermann.**

Raffael's göttliches Bild in der Dresdener Galerie trägt in jedem Umriss und Pinselstrich, in seiner ganzen Malweise und in der ganzen Art der Beseelung seiner Gestalten von innen heraus alle Eigenschaften des Meisters so deutlich zur Schau, dass, wenn es heute im abgelegensten Orte der Welt zum ersten Male zum Vorschein käme, jeder Raffaelkenner es sofort als ein Werk des berühmten Urbinaten ansprechen würde. Wenn das Bild, zu einer Zeit gemalt, da Raffael nur selten noch etwas eigenhändig ausführte, auch so leicht und flüssig hingesetzt ist, wie kaum ein zweites Gemälde seiner Hand, so treten alle eigensten Eigenschaften des Meisters gerade dadurch doch nur um so deutlicher in ihm hervor, so dass man es nicht nur gleichzeitigen, sondern selbst früheren Werken Raffael's gegenüber sofort als ein Gemälde seiner Hand erkennen müsste. Man braucht gar nicht einmal weit nach Italien hinein zu reisen, um sich davon zu überzeugen. Es genügt, nach Mailand und Bologna zu gehen. Wer die Eigenschaften, die die Sixtinische Madonna von allen übrigen Bildern der Dresdener Galerie unterscheiden, im Kopfe hat, dem wird es in der Brera sofort auffallen, dass schon Raffael's Sposalizio, trotz des Unterschiedes der Entstehungszeit, sich vor allen übrigen Gemälden dieser Sammlung durch die gleichen Eigenschaften auszeichnet; und vollends in der Pinakothek zu Bologna wird es ihm in die Augen springen, dass Raffael's heilige Cäcilie sich zu allen übrigen Bildern der Sammlung verhält, wie die Sixtinische Madonna zu den anderen Bildern der Dresdener Galerie.

Thatsächlich ist es denn auch keinem Raffaelforscher, ja überhaupt keinem ernsten Kunsthistoriker oder Künstler jemals eingefallen, die Echtheit der Sixtinischen Madonna in der Dresdener Galerie zu bezweifeln; und jeder etwaige Zweifel müsste doch auch sofort an dem Zeugniss Vasari's zerschellen. Dass Vasari das Bild in der Kirche des hl. Sixtus zu Piacenza selbst gesehen haben muss, habe ich schon einmal an anderer Stelle ausgeführt. So zutreffend und bündig im Lapidarstil, wie er das

Bild beschreibt, schreibt man auch nur aus eigener Anschauung heraus. Ueber den Verkauf eben dieses Bildes, das Vasari in der Kirche San Sisto zu Piacenza gesehen, an die Dresdener Galerie aber sind schon von Gualandi (Memorie, I, 1840, p. 29—33) und von Hübner (Zahn's „Jahrbücher" III 1870 S. 273—279) einige Urkunden veröffentlicht worden, die keinen Zweifel an der Richtigkeit der Thatsache aufkommen lassen. Immerhin rühren diese Urkunden und Briefe alle nur von einer Seite her. Sie haben alle den Maler Carlo Cesare Giovannini zum Verfasser, der, aus Parma gebürtig, damals als Bilderrestaurator und Kenner in Bologna ansässig war. Seiner bediente sich der bolognesische Archäologe Abate Giovanni Battista Bianconi, der vom sächsischen Hofe mit dem Ankaufe der Madonna betraut war, als Sachverständigen. Sein klassischer Bericht über die Echtheit und den Zustand des Bildes, den zuerst Gualandi veröffentlicht hat, war an den Abt Bianconi in Bologna gerichtet. Sein Briefwechsel mit der Dresdener Hof-Behörde aber, der sich auf die Ueberführung des Bildes nach Dresden durch Giovannini selbst bezieht, befindet sich im Dresdener Hauptstaatsarchiv.

Wenn auch Bianconi und Giovannini so gut wie Vasari das Bild in der Kirche zu Piacenza gesehen haben, so können ihre Zeugnisse doch nicht als piacentinische Nachrichten und Urkunden im eigentlichen Sinne gelten; und doch wäre es unleugbar lehrreich, aus piacentiner Nachrichten Einiges darüber zu hören, wie man in Piacenza selbst über das Bild und seinen Verkauf dachte, und aus piacentiner Urkunden etwas Näheres über den Verkauf des Bildes zu erfahren.

An solchen Nachrichten und Urkunden aus Piacenza fehlt es nun keineswegs, wenngleich die Kunstgeschichte noch so gut wie keine Kenntniss von ihnen genommen hat. Was von ihnen veröffentlicht ist, steht in kaum auffindbaren piacentinischen Lokal-Schriften, Almanachen u. s. w.

Kaum auffindbar schon ist das wichtige kleine Werk, das der Mönch Don Felice Passero noch im XVI. Jahrhundert über das Kloster des hl. Sixtus zu Piacenza schrieb und 1593 bei Bazachi, der es mit einer Vorrede begleitete, in Piacenza drucken liess[1]). Wichtig ist es, weil es das erste Zeugniss aus Piacenza und überhaupt das erste Zeugniss nach der Zeit Vasari's enthält, das der Sixtinischen Madonna ausgestellt worden, und schon durch sein Dasein beweist, dass das Bild zu Ende des XVI. Jahrhunderts unversehrt und hoch bewundert in der Kirche stand, für die es gemalt worden. Ich habe mich in diesem Sinne schon 1893 in meinem Aufsatz in der „Kunst für Alle" auf dieses Büchlein bezogen. Dass es vor Kurzem umgekehrt zu Gunsten der müssigen Behauptung angeführt worden, das Originalbild Raffael's sei 1593 schon untergegangen gewesen, kann hier natürlich nur als Merkwürdigkeit erwähnt werden. Don Felice Passero preist

[1]) Sito, lodi e prerogative del Riverendo Monasterio di San Sisto di Piacenza, con le vite de' Santi che ivi riposano. Descritte da Don Felice Passero, Monaco Cassinense. In Piacenza per Giovanni Bazachi. 1593.

das Bild (p. 34), das noch niemals genügend gelobt worden sei in den höchsten Ausdrücken. Die Stelle ist bei Gualandi und Hübner abgedruckt (vgl. auch unten in der Urkunde III), doch ohne die Ottave rime des Verfassers, die daher hier Platz finden mögen. Passero sagt: „in lode del qual quadro non posso contenermi di mettere questa mia ottava, come che di un Poema intiero esso sia degno.

Spira l'immagin tua, donna del Cielo,
Fiamme di purità, raggi d'amore;
Raccoglier veggio e sotto un picciol velo
De la terra, e del mar tutto l'honore.
Spira il figlinol (benchè bambin) quel zelo
Che l'indusse a soffrir pena e dolore,
Se si miran le linee, assembran vive,
Se i gesti lor, son vere cose, e dive.

Dann finden sich in Piacenza erst aus der Zeit des Verkaufs des Bildes wieder wichtige Nachrichten und Urkunden, über die zuerst der Arciprete Don Gaëtano Tononi im Piacentiner Almanach („Fa per tutti") auf's Jahr 1874 (p. 49—63) berichtete, während der Conte Bernardo Pallastrelli im dritten Jahrgang der „Strenna Piacentina" (1877, p. 40—45) den Hinweis auf einige neue, inzwischen aufgefundene Urkunden hinzufügte.

Schon Pier Maria Colombo spricht sich in seiner ungedruckten Piacentiner Chronik (vgl. Tononi a. a. O. p. 50) von 1745 bis 1756 zum Jahre 1754 recht bitter über den Verkauf des Bildes aus. „Certa cosa è che il gran quadro fatto da Raffaello d'Urbino se n'è andato di qui, privando questa città d'un gran tesoro: ed i detti monaci abbiano reso il loro stato migliore." Wichtiger sind eine Reihe von Briefen und anderen Urkunden, die theils in der Communal-Bibliothek, theils in der bischöflichen Bibliothek zu Piacenza liegen. Seinem ganzen Umfange nach ist meines Wissens nur erst der an die Regierung zu Parma gerichtete Bericht des Präsidenten des höchsten Raths in Piacenza (unsere No. III) über den beabsichtigten Verkauf des Bildes veröffentlicht worden, und zwar in jenem Aufsatz Tononi's p. 54—60. Aber nicht nur die Unerreichbarkeit dieses Abdrucks, auch seine Fehlerhaftigkeit lässt einen vollständigen Neudruck dieses lehrreichen Schriftstücks nothwendig erscheinen. Die Verbesserungen verdanke ich Herrn Arciprete Tononi selbst, der den Druck nochmals mit dem Original verglichen; und der Güte desselben geistlichen Gelehrten verdanke ich auch die Abschriften dieser und aller übrigen Urkunden, die unter seiner persönlichen Leitung und Aufsicht für mich angefertigt worden sind. Ich verfehle nicht, Herrn Arciprete Don Gaëtano Tononi auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank für sein Entgegenkommen auszusprechen.

Die ersten beiden Urkunden, die in Betracht kommen, gehören der Biblioteca Communale (Mss 17° 8bis). Es sind 1. die Eingabe, in der der Abt und die Mönche des Klosters San Sisto vom Papst Benedict XIV. die

Erlaubniss erbitten, das Bild für 24000 scudi romani = 12000 Zecchinen verkaufen zu dürfen; und 2. die zustimmende Antwort des Heiligen Stuhles. Die zweite dieser Urkunden befindet sich auf der Rückseite der ersten. Durch eine Bemerkung des päpstlichen Secretärs Giuseppe Livizzani auf der gleichen Urkunde, wurde sie am 23. März 1753 zur Entscheidung dem Cardinal Valenti überreicht: „All' arbitrio del S^re Cardinale Protettore colle facoltà necessarie ed opportune". Vom Cardinal Valenti ist die zustimmende, lateinisch geschriebene Antwort (unsere No. II) daher auch unterzeichnet. Aus diesen Urkunden erfahren wir zunächst, dass das Kloster San Sisto durch die vorhergegangenen Kriege und Missernten in Schulden gerathen war und aus diesem Grunde des Geldes bedurfte; wir entnehmen ihnen ferner, dass der eigentliche Kaufpreis des Bildes nur 12000, nicht 20000 Zecchinen war, wie nach der Dresdener Ueberlieferung in der Regel angegeben wird. Aber die ausbedungene Copie ist natürlich nicht umsonst zu haben gewesen, und wir werden später sehen, dass der Ausfuhrzoll, der verlangt wurde, die Gesammtkosten für den sächsischen Hof sehr wohl auf 20000 Zecchinen erhöht haben kann. Endlich erfahren wir, dass Raffael's Bild damals dort hing, wo jetzt die Copie hängt, zwischen den Fenstern der Schlusswand des Chors. Die Vermuthung, dass das Bild zuletzt dort gehangen, hatte ich in der zweiten Auflage meines Dresdener Galeriekatalogs (1892 S. 60) bereits ausgesprochen, aber später in meinem Aufsatz in der „Kunst für Alle", wie sich jetzt zeigt, ungerechtfertigter Weise zurückgezogen. Allerdings muss man, wenn man Passero's Ausdruck „in fronte al coro è etc." wörtlich nimmt, annehmen, dass das Bild 1593 noch vor dem Chor, hinter dem Altar, gestanden. Das ist aber auch recht gut möglich, wenn wir mit einem Aufsatz der „Memorie di Storia Piacentina", von dem mir nur ein Abdruck ohne Jahreszahl vorliegt, annehmen, dass das Bild erst 1698, wozu auch wohl sein dort gebliebener Barockrahmen stimmt, seinen Platz „in fondo al coro" erhalten habe.

I.

Alla Santità di Nostro Signore Papa Benedetto XIV.

Bm^o Padre.

Ritrovandosi il Monastero di S. Sisto di Piacenza della Congregazione Cassinense al sommo gravato di debiti tra per le passate guerre, e per gli scarsi raccolti fatti, si presenta ora al medesimo la occasione propizia di sottrarsi a detti debiti colla vendita di un quadro di Raffaello di Urbino, esistente nella Chiesa di S. Sisto, per cui viene al medesimo Monastero offerto l'eccedente prezzo di scudi ventiquattromila, oltre una Copia del quadro da rimettersi nello stesso luogo donde si leverà l'altro di Rafaello sudetto. In si propizia, e vantaggiosa occasione di poter rimettere il loro Monastero nel pristino lustro l'Abate, e Monaci del medesimo, Oratori umilissimi della Santità Vostra, prostati a S. Smi Piedi riverentemente la supplicano a concedergli benignamente la facoltà di

poter' eseguire d[a] vendita, che certamente ridonderà in vantaggio spirituale, e temporale del loro Monastero. Che de la grazia (An dieser Stelle ist ein 10 Quadratcentimeter grosses Stück, auf dem die Einzelunterschriften der Bittsteller standen, entfernt worden).

L'abate, e Monaci del Monastero di S. Sisto di Piacenza della Cong[ne] Cassin[se].

II.

Utentes facultatibus a S. S[mo] Dmo Nostro Benedicto Papa XIV Nobis impartitis, concedimus Oratoribus, ut pro pretio scutorum viginti quatuor millium m'tae romanae celebrem Raphaelis Urbinatis Tabulam in eorum Ecclesia existentem, vendere possint, hac tamen conditione; ut praefatam summam retrahendam non impendant sive in aeris alieni dissolutionem, sive annui redditus emptionem nisi de intelligentia et consensu accedente Rmi. P. Praesidis Cong'nis Cassinensis, quibuscumque in contrarium non obstantibus quibus pro hac vice derogamus.

Datum ex aedibus nostris in Palatio Ap'lico Quirinali die 27 Martii 1753.

Card. Valenti Protector (Loco Sigilli).

An ihren weltlichen Oberherrn, den Herzog Philipp von Parma, scheinen der Abt und die Mönche des Klosters San Sisto sich nicht selbst mit dem Gesuch gewandt zu haben, die Sixtinische Madonna veräussern zu dürfen. Dieses Gesuch scheint vielmehr von jenem Abate Giov. Batt. Bianconi in Bologna, dem Unterhändler des sächsischen Hofes, eingereicht worden zu sein. Der Herzog hatte die Frage seinem Ministerium vorgelegt. Dieses forderte das bereits genannte Gutachten des Präsidenten des Supremo Consiglio zu Piacenza ein, der, wie Tononi es ausdrückt, eine Art Verwaltungsgericht, Staatsrath und Kassationsgerichtshof zugleich war. Dass der damalige Präsident dieser Behörde, Conte Alberto Scribani Rossi, sich seines Auftrages in noch heute bewundernswerther Weise entledigte, beweist das nachstehend gedruckte Gutachten, dem Bianconi's Eingabe beigegeben werden sollte, aber, da sie aus Versehen liegen blieb, erst am 2. Juli nachgeschickt wurde. Der Graf rieth auf's Entschiedenste davon ab, die Erlaubniss zur Ausfuhr des Bildes zu ertheilen und wusste seine richtige Auffassung der Frage mit künstlerischen, geschichtlichen und staatsrechtlichen Gründen überzeugend zu stützen. Uebrigens bestätigt diese Urkunde aufs Unzweideutigste, dass die Sixtinische Madonna vor ihrem Verkauf dort hing, wo jetzt die schlechte Copie hängt: „nel mezzo dello sfondato del Coro"; und von den anderen Neuigkeiten, die das Schriftstück uns übermittelt, mag die Nachricht erwähnt sein, dass die Vorgänger der damaligen Mönche von San Sisto den Verkauf des Bildes an den Herzog Franz, der es durchaus zu besitzen wünschte, abgelehnt hatten. Das Gutachten befindet sich, wie alle die folgenden Urkunden, unter den Abschriften der Briefe des Conte Alberto Scribani Rossi von 1749 bis 1755, die dieser selbst hatte anfertigen lassen.

Sie füllen sieben Manuscriptbände der bischöflichen Bibliothek zu Piacenza. Der hierunter zunächst abgedruckte Bericht liegt im fünften Bande.

III.

Piac^za, 21 Giugno 1753.

Ricevuto per l'ossequito mezzo di V. Illma con uman^ma Sua de 12 andante il Supremo R. Ordine di dover io applicarmi a raccogliere con destrezza, e circospezione tutte le Notizie necessarie per mettermi in attitudine di riverentem^e informare S. A. R. sopra la qualità, Istoriato, e Valore dell' insigne, e grand^ma Palla di Raffaello d'Urbino, che si conserva in questa Chiesa di S. Sisto de' Monachi Benedettini, con aggiungere alla comandata informaz^e il debole mio parere intorno al doversi o no permettere il contratto, e sucessiva esportazione dello Stato.

Non ho lasciato perdere un momento per ben accertarne tutte le premesse circonstanze, che passo a esponerle distintam^e d'una in una a disimpegno totale dell' ingiunta R. venerat^ma Commissione, con prevenire infrattanto V. S. Illma essere già tempo seguito il contratto della sud^a Tavola con il Supplicante Abate Giambattista Bianconi, Emissario, o Agente in questa parte, siccome comunemente credesi, del Sig. Re di Polonia.

La qualità della medesima Tavola: se si riguarda all' Autore, ella è senza dubbio Originale del celeberrimo Dipintore Raffaello d'Urbino, lume, e decoro principalissimo dell' Arte non meno che della nostra Italia: se si riflette alla sua grandezza o sia estensione in longitudine, e latitudine, ella è per d^i versi delle più grandi, e magnifiche; onde collocata nel mezzo dello sfondato del Coro empie si fattamente, però con ampla cornice a intaglio dorata, tutto quel prospetto, che rende con proporzionata simetria il più venusto, e splendido Ornamento di quella ragguardevole antichissima Chiesa: E se finalmente si pon mente alla conservazione della med^ma non puossi dubitare della sua durazione, soltanto che venga nella tela ammorbidita, e con ciò riparato alla presentanea sua aridità. In ripruova del surcen^o principale assunto vogliono riferirsi le parole del Passero, monaco di quest' istesso Monastero di S. Sisto, il quale ne ha pubblicato nel 1593 encomiastica, e storica descrizione alla pag. 34 ivi. „In fronte del coro è il bellissimo, e non mai a bastanza lodata quadro di mano dell' eccellentiss^o Rafaello". Ma non puonno à più giusta ragione trasandarsi quelle di Giorgio Vasari come di Perito, e Pittore anch' esso valentissimo, che nella Vita del medesimo Raffaello pag. m. 88 tom. pr. edit. Bonon. così parla „Fece a Monaci neri di S. Sisto in Piacenza la Tavola dell' Altar Maggiore, dentrovi la nostra Donna con S. Sisto e. S. Barbara: Cosa veramente rarissima e singolare".

L'Istoria poi ivi rappresentata consiste in se' figure tutte al naturale e più; cioè, come dice il Vasari, in una B. V. col suo Bambino nell' alto del mezzo, con a parte destra un Santo Papa, che si prende per S. Sisto, e a parte sinistra una S. Martire qual dicesi S. Barbara; e più nell' ulti-

mo basso della palla due Angioletti in atto devotissimo riguardanti con alzata d'occhio Nostra Donna; il tutto finito all' anima con tanto artificio, che sembra, siccom' egli è realmente, inimitabile: unitovi a intero compim^o di perfezione un Campo tenerissimo, il quale con la singulare sua Armonia, o come tecnicam^e dicesi, accordo, rende non solam^te vaghe, ma rilevate e mirabilm^to ondeggianti le espressate figure.

Circa il valore finalm^e dell' istessa Tavola, io non sapre' altra cosa dire, se non che la si vale tanto quanto si vuole, purchè siavi chi volendo la possa pagare. Insomma non ha prezzo nessuno; l'affezione qual è la regola per valutare le cose di simile artificio dell' intutto rarissime, non ricevendo misure di proporzione. Sentesi di buona parte, che i Monachi venditori abbianne convenuto il prezzo liquido di scudi rom. $\frac{m}{24}$ oltre alla Copia in uguale grandezza, la quale è stata già qui trovata, e incettata: prezzo apparentem^e grandioso ma sempre inferiore e inadeguato alle marcate qualità, e segnalatam^e a quella della somma rarità dell' Opera e dell' Autore.

Da tutto ciò dico e concludo rispettosam^e e ragionevolm^e insieme: Che e' non deve per conto veruno accordarsi, o permettersi, o tollerarsi uno spoglio di tanta conseguenza a danno irreparabile d'una Città si cospicua, com' è questa Patria, la quale nel vantaggio di possedere multissime Chiese ugualm^e magnifiche per nobiltà di struttura, che per vaghezza e singolarità d'ornamenti, fonda il suo dritto di volerle custodite, e difese, e in ogni sua parte deligentem^e conservate: Dritto che i nostri Antenati vollero appunto farsi praticam^e valere contro a i med^mo Monachi de' suoi tempi, fatti sospetti d'avere o permesso, o conceduto, che le sagre reliquie di S. Barbara nelle Cripte di S. Sisto riposte, fossero trasportato in Francia. Narra il Passero l. c. p. 17 et seg. che fosse perciò grande e concitato il rumore del popolo; che a questi vi si unissero ben tosto i Primati della Città e che in grosso numero affacciatisi di poi all' abate con improperj e objurgazioni, e s'affaticasse in vano di sedare il tumulto con parole dolci, e mansuete, tra le quali sono assai notabili e proprie del caso le seguenti „che non era cosa nel petto suo, e nell' animo de' suoi Monaci che gli fosse più cara e più a cuore, che 'l comodo, l'ornamento e l'onor della Patria, e che di tal tempra erano i Monaci, che più tosto ogni gravissimo tormento soffrirebbero, prima che perdere di quel prezioso Corpo il santo deposito“: Finchè l'abate istesso prese da ultimo il suo partito, che riuscilli felicem^e e fu come scrive il prelib^o autore nel modo che siegue „Convocati i Monaci tutti e menando seco i principali della Città, andossene al sepolcro della Santa, et havendo scoverta l'arca ove le sacre reliquie erano riposte, l'aperse e a tutti quei, che eran presenti le porse a vedere, e palpare, ma nell' aprir dell' Arca santa fragrantia e tal soavità ed odore riempiè i sensi di tutti, che manifestam^e intesero essere col sagro Corpo non umana, ma divina virtù“.

Che cotesto dritto egli è poi indispensabile nel sovrano come intrin-

seco del Jus della Maestà, e della R. Protezione Lui competente in proprio sopra le Chiese, e cose ecclesiastiche nel suo territorio situate ed esistenti, delle quali non più si dubita fra i dottori meglio illuminati, e nella Storia Sagra, e Profana versatissimi, ch' e' non possa proibirne il commercio o sia l'alienazione, all' esempio per tacere d'ogni altri degl' Imperadori Leone ed Antemio l. 2. 4. c. de Sacris Eccles —: coerentem^e ancora se si vuole alla politica attenzione di tirare per l'innata curiosità i forestieri, con il concorso de' quali s'abbellano e prosperano le città di suo dominio, e se ne forma, quasi come in necessaria conseg^za la maggior pulizia del Costume, la maggior cultura degli ingegni, e il maggiore attacam^to alla Patria, al Governo, e alla Corte.

Che quinci di fatto ne sono giustam^te derivate le tante moderne proibizioni supreme che sotto pene severissime o si veggono, o si sentono, o si leggono ordinate contro chiunque s'arrogasse purtuttavia la manifesta o clandestina libertà di alienare o di estrarre fuor di stato Pitture, Sculture ed altri Monumenti insigni, e rari, siccome parlando in particolare tutta fresca e la probizione con altissimo accorgim^to fattasi S. A. R. in Parma per il famoso Quadro di Corregio, vulgarm^te denominato di S. Antonio[2]); e parlando in generale coerente è la pratica di molti grandissimi, e piissimi Pontefici Rom., i quali si sono assicurati di applicarvi censure, e talvolta ancora di pronunziare l'anatema contro a simili refrattarii; ingegnandosi poi giusto il genio natio, relativam^te alle cose ecclesiastiche negl' altrui stati collocate d'interesservi o direttamente, o indirettam^te perfino la Chiesa e la Spirituale sua Autorità.

Che tutto ciò ancora più si vale, e procede meglio nel caso nostro, in cui la Chiesa, e monistero di S. Sisto sono di Regia fondazione mercè la gran pietà d'Engilberga, o com' altri scrivono Angilberga, moglie dell' Imp. Lodovico II, e passarono con le ricche sue tenute, di quel tempo denominate Corti, e con li suoi Feudi da quella insigne donna col consenso dell' Imp. lasciati nelle forme dalle Monache Vergini per opera della inclita e valorosa altra donna, la Contessa Matilde ne' Monaci neri sotto la condotta del rinomatissimo Abate Odone, e da questi ripassarono ne' successivi tempi per titolo di pura e vera donazione nella Congregazione di Sta Giustina, ora Cassinense; e quindi gloriansi doverosam^te dell' altissima singolare protezione, che hanno poi sempre goduto da seguenti dominanti qui, alla difesa, avvocazia, e munificenza de' quali si sono con grande studio, e riflessione tenuti per l'addietro continuam^te raccomandati, e ne hanno inappresso mirabilm^e profittato ne' privilegi, nelle onorificenze, e ne' donativi de' quali è assai troppo rimarchevole quello di Margarita d'Austria nostra prima Duchessa, di moltissimi, onde se n'orna ne' dì sollenni tutta la Chiesa, panni d'arazzi, ricchissimi d'oro, e di seta in fila-

[2]) Hier irrt der Conte Alberto Scribani Rossi; er kann nur die Madonna mit dem hl. Hieronymus und der hl. Magdalena, jetzt in der Galerie zu Parma, meinen.

ticci, fatti con cartoni di mano di Raffaello anch' essi coloriti: cosa in se come in se preziosissima, e assolutam^e mirabile a vedersi per la finezza del disegno, per la pienezza, e degradazione dell' istoriato, per la singolarità degli scorcii, per la sfilatura de' capelli, e delle barbe, e per la cotanta morbidezza delle carni, che anzichè tessati tu ben li diresti fatti a pennello.

Che ommesso ogn' altro riflesso d'induzione o di passaggio intorno alla prescrizione del Commercio delle statue Imperatorie in tante Leggi, che ancor ci restano, espressa e derivata nel rigore della precisa sua osservanza sino a secoli più bassi per indubitata testimonianza di Socrate, di Sozomeno, e d'altri; laonde per la vendita delle medesime s'intendesse issofatto il venditore caduto nel crime della Maestà, a maggior terrore. com' io penso e per altro vien deciso da Lipsio, de Contravegnenti, o a maggior utile dell' adulazione, o a maggior fomento della pubblica venerazione.

Che ciò dissi omesso: i Monachi di S. Sisto devono confessarsi giusti a se stessi nel riconoscere poi anche inefficace il motivo, che presentem^e gli ha determinati a vendere la controversa Palla qual è, come si decanta, di sanare i propri debiti non poco rilevanti. Poichè lasciata la disamina della necessità, e giustizia de' supposti debiti: nella copiosa abbondanza dei redditi, nella retta economia dell' amministrazione, nella profittevole riduzione della Famiglia forestiera, nella distrazione opportuna di fondi meno utili, e più distaccati, insomma con un po di contrasto al genio, e alle comodità: puonno ricavarsi i mezzi piucchè sufficientissimi a supplire al bisogno, senza voler isfiorare gli ornamenti più luminosi della Città con irriverenza del Pubblico, con mancanza verso il Principe, e con discredito fors' anche della professata loro saviezza, e religiosità. Cotesti furono pure i motivi, e le convenienze, onde vennero da i loro Antecessori scusate le proprie ritrosie di vendere la medesima Palla al Serm^o Sr Duco Francesco, il quale molto la desiderava; ed era certam^te altrett^o ragionevole a temersi, quanto degno di amarsi, e capacissimo di sostenere la forza della Protezione, e di nutricare la lusinga del l'affezione, e del premio ancora.

E qui facendo fine con ritornare alle ossequiate mani d' V. S. Illma la supplica dell' Abate Bianconi, riverentissimo mi rinnovo.

In Folge dieses Berichtes wurde der Präsident Scribani Rossi von der Regierung in Parma beauftragt, dem Abt und den Mönchen von S. Sisto im Namen des Herzogs die Veräusserung des Bildes zu untersagen. Die schriftliche Antwort der Mönche, in der sie erklärten, sich gehorsamst zu fügen, sandte der Präsident mit einem Bericht (unten No. IV) über seine Verhandlungen mit dem Kloster am 2. Juli 1753 nach Parma. König August III. aber beruhigte sich bei der Absage nicht. Es gelang seinen Bemühungen, den Herzog umzustimmen. Dieser scheint zum Verdrusse Scribani Rossi's sich noch von anderer Seite ein anders lautendes

Sachverständigenurtheil verschafft zu haben. Kurz, der Verkauf des Bildes wurde gestattet. Aus einem am 26. November 1753 vom Abte von San Sisto, Benedetto Vittorio Caracciolo, an Scribani gerichteten Briefe (unten No. VI) erfahren wir, dass der Verkauf beschlossene Sache war; aus dem Begleitschreiben (unten No. V), mit dem Scribani diesen Brief nach Parma schickte, hören wir, dass auch der Graf, um sich „eine unnütze und langweilige Wiederholung" zu ersparen, sich fügte. Am 17. Januar 1754 berichtete er (unten No. VIII), dass der Abate Bianconi in Piacenza angekommen sei, um „das berühmte Bild Raffael's von Urbino" fortzuschaffen. Aber neue Schwierigkeiten erhoben sich. Die städtischen Steuerpächter von Piacenza (i Fermieri) verlangten einen Ausfuhrzoll von 27000 Zecchinen, der also mehr als das Doppelte des Kaufpreises betragen sollte. Hierüber berichtete Scribani am 21. Januar nach Parma (unten No. IX); doch schon am 24. fügte er hinzu (unten No. X), er habe nicht gehört, wie die Meinungsverschiedenheit mit den Fermieri ausgeglichen worden sei; aber das Bild Raffael's sei fort. Vermuthlich hatte man sich mit den Steuerpächtern über eine geringere Summe geeinigt; und wahrscheinlich hatte diese Summe in Verbindung mit dem Preise der schon 25 Jahre früher gemalten Copie von Avanzini, die man in Piacenza selbst auftrieb, vielleicht auch in Verbindung mit den 1000 Zecchinen, die der Abt von San Sisto nach P. M. Colombo persönlich erhalten hätte, die 20000 Zecchinen, die das Bild nach der Dresdener Ueberlieferung gekostet, vollgemacht. Von den hier erwähnten, nachfolgend abgedruckten Berichten liegen die noch von 1753 herrührenden im fünften, die aus 1754 stammenden im sechsten Bande der genannten Abschriftensammlung. Uebrigens lässt die verschiedene Tonart verschiedener dieser Briefe darauf schliessen, dass sie nicht alle an die gleiche Persönlichkeit in Parma gerichtet worden sind. Leider fehlen den Briefen die Adressen.

IV.

Piacenza, 2. Luglio 1753.

Riconosco dalla somma begnità (sic) d'V. S. Jll^{ma} e non d'altronde, il Sovrano R. Aggradim^{o} che le piace contestarmi con uman^{ma} sua de' 26 pass^{o} toccante il proposto riservato affare dell' insigne Tavola di Raffaello; e gliene rendo le più vive che posso osseq^{me} grazie. Ho poi fatto io stesso il passo prescrittomi con questo Abate, Priore e Celler^{o} di S. Sisto la di cui risposta in iscritto rassegno a V. S. Illma qui acclusa in Originale, insieme con la supplica del Bianconi, che per isbaglio restò sul mio tavolino, e fu invece trasmessa la p. lett^{a} d'Ordine. Del rimanente l'Abate, e Monachi nominati nella pronta loro sommessa deferenza, e rassegnazione non hanno potuto dissimulare la propria sorpresa per lo concepito sospetto di essere stati presso V. A. R. intaccati di meditate clandestinità, e di positiva irreverenza, meco esprimendosi forte sopra la insuperabile loro dipendenza, e sommissione: locchè non manco a riferire a scarico della professata mia ingenuità, e di rendere per tal modo a ciascheduno il suo

dovere. Resta dunq. ch' io nuovam^e la supplichi servirsi di custodire tutto cio, che in questa è occorso, e va occorrendo in diligente riservo che vuol essere il mezzo più sicuro a ben riuscire in ogni sorta d'affari, e a impedire la (le?) querimonie, e impazienze o pubbliche, o private; e senza più con distint^mo ossequio mi raff^o "

V.

Piac^za, 26 9bre 1753.

Corrispondo con perfett^mo ossequio a Supremi R. Cenni indicatimi in benig^ma carta d' V. S. Ill^a segnata dè 23 cad^e dandole qui acchiusa lett^a di questo P. Caracciolo Abate attuale del Monistero di S. Sisto, il quale rispondendomi diritta, e distintam^e sopra la special continenza di d^a Lei Uman^ma viene in conseguenza a scaricare me dell' obbligo ingiuntomi, che diversam^e importarebbe una inutile, e tediosa repetizione, ne farebbe ugual grado di pruova, siccome fa il proprio carattere dello stesso Abate; e con pien^mo risp^o passo a segnarmi costantis^e

VI.

Eccellenza

S. Sisto Piac^za, 26 9bre 1753.

A tenore dì quanto esigge di mente di S. A. R. circa l'affare del nostro Quadro; e principalm^te dell' uso, che abbi fatto questo monastero delle Clementissime Sovrane condiszendenze per la distrazione del medesimo, a favore della Maestà del Re di Polonia, assicuro V. Eccellenza, che il trattato e ancor vivo, ma si effettuerà quando sarà di grado al Principale

Intesi sotto il dì 4 8bre da Bologna, che per via di Venezia, il mediatore aveva riscontro dalla Corte di Dresda, erasi per dare l'ultima mano alla conclusione quando poi questa succederà, io non ne posso assicurare V. Eccell^a, come posso e debbo del rispettosis^mo ossequio, con il quale mi risprotesto di V. Eccellenza

Umil^mo e Di^mo Sev^e Vero
D. Benedetto Vittorio Caracciolo Ab^e

VII.

Piac^za, 3 X^bre 1753.

Dall' ingiunta lett^a di questo Abate di S. Sisto vedra V. S. Illma locchè succede intorno alla famosa connota Palla del Grand Raffaello, La prego volere in questa parte riconoscere, e ricevere in grado quella piccola parte del dovere che mi costringe a soddisfarla in ogni sua premura; e pregandola altresi rimettermi d^a lettera, con verace immanch^e ossequio rimango ecc.

VIII.

Piacenza, 17 del 1754.

Ritenute le avvisate antiche premure di V. E. io mi reputo nel dovere di prevenirla, che è qui finalm^te capitato il connoto Ab^e Bianconi con alcuni suoi Compagni per levare, ed escondurre la famosa Palla di Raffaello d'Urbino, già propria dì questo insigne Monistero de' Monaci neri di S. Sisto. Voglio sperare, che V. Eccellenza vorrà umanam^e servirsi d'aggradire questa obbligata mia attenz^e, e imputarla a merito di quel verace rispett^mo attaccam^o verso l'ossequiata Lei Persona, che mi costituisce insuperabilm^e ecc.

IX.

Piacenza, 21 del 1754.

In corrispondenza delle sue nuove sopra l'accaduto del Frate con Gaetano dall' Aglio, Le dico, che qui è successo forte impegno fra gli Agenti del Re Polacco con questi Fermieri per l'estrazione della famosa tavola di Raffaello, a d^o Re venduta da questi Monaci di S. Sisto. Han preteso i Fermieri volere il pagam^to del Dazio di detta Palla al di sopra di z. $\frac{m}{27}$. Uno dei pred^ti Agenti aveva prevenutone di persona costì il Sr C^o Berti il quale habito verbo aveva afatto l'Ordine diretto a med^mi Fermieri di lasciarla passare dell' intutto esente. Costoro hanno negata l'obbedienza, fino a ricusare ogn' altra Cauzione fuori dell' effettivo pagam^o. — Hanno cercato di coonestare la propria repulsa con la ragione del patuito bonificam^o, che si vuole espressam^e assicurato nell' Ordine. Il Morelli ha perciò fin da sabb^o preso le poste, e si è costà portato per piatire la sua Causa. Oggi se ne aspettava il risultato, che non è ancor giunta a mia notizia. però qui fo fine, e con distint^mo rispetto mi raff^o molto raccomandandomi nel suo Amore ecc.

X.

Piac^za, 24 del 1754.

Non ho potuto informarmi come sià ita la scritta faccenda dei Fermieri per la consaputa Tavola. Ma questa è ita lunedì. Con tutto l'ossequio, e verace aff^o mi rinnovo ecc.

Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur.

Von **Karl Franck-Oberaspach.**

(Fortsetzung.*)

II.

Wenn nun auch die Einzelfunde der Architekturforschung nicht als Wegweiser für die Untersuchung des Einflusses der französischen Kunstübung in die deutschen Bildhauerwerkstätten des XIII. Jahrhunderts angesehen werden können, so zeigt sich in höherem Sinne die Mahnung Schmarsow's für die plastische Forschung, sie solle die Architektur nicht aus dem Auge lassen, sehr am Platz.

Zwar nicht durch die Betrachtung der ganzen baulichen Anlage, der Construction von grossen Bauformen, mit denen sich die Baugeschichte befasst, sondern der Einzelformen, der Elemente, welche das Bildwerk mit dem Bauwerk verbinden u. s. w. können der Geschichte der Bildhauerkunst verlässliche Stützpunkte erwachsen.

Die Untersuchung der Art des Verbandes von Bild- und Bauwerk, die Betrachtung der mit dem Bildwerk selbst zusammenhängenden Detailformen (Profile, Baldachine etc.), die Beobachtung derjenigen Stileigenheiten der französischen Plastik, welche aus den Sonderbarkeiten der die Werke umgebenden Architektur resultiren, liefert bei dem gänzlichen Mangel an archivalischen Urkunden die einzigen absolut zuverlässigen Handhaben für die Zeit des Eindringens relativ zur Bauperiode, für die Herkunft ihres Stils und die Einreihung desselben in die französische Kunst. Die geometrischen Einzelformen insbesondere welche von einem natürlichen Vorbild unabhängig in der Schule entstanden sind, scheinen für dieselbe charakterisch zu sein und überzeugende Beweismomente für stilistische Zusammenfassungen abgeben zu können.

Schon das S. 108 angeführte Beispiel, das eine Uebertragung beider Künste durch einen gothischen Plastiker in die romanische Bau- und Bildhauerhütte zu Bamberg behandelte, brachte durch die Heranziehung der Architektur einen wichtigen Anhaltspunkt für die Datirung der Gruppe. Es erwies sich die Gleichzeitigkeit des Statuenschmuckes mit den Thürmen.

*) s. Repert. Bd. XXII. S. 105.

Dadurch wird die von Weese proponirte Ansicht unmöglich, dass in Bamberg eine zweimalige Uebernahme gothischer Formen — vom Meister des Georgenchors zu schweigen — die eine um 1237, die andere in den 80er Jahren stattfindend, anzunehmen sei.[1])

Besonders interessant gestaltet sich der Fall dadurch, dass das von dem Bildhauer gelieferte Modell für die Thürme in Bamberg als Baldachinarchitektur über dem hl. Dyonisius, den Weese dem Reimser Meister wohl mit Recht zuschreibt, erhalten hat.

Beachtet man, um bei der bekannten Ortsgruppe zu bleiben, die verbindenden Elemente zwischen Bild und Bauwerk, zunächst die architektonische Umrahmung der Werke des Georgenchors, wo im Norden vier gothische Theilungssäulchen in die romanische Umgebung rücken, dann die Construction der Archivolten des Nordportals, wo sich durch Fugenschnitt nicht getrennt, ein romanischer — Bamberger — Wulst mit einem gothischen — Reimser — Birnstab nebeneinander befinden, in denselben Wölbsteinen der innersten Reihe, also von demselben Manne gearbeitet sind, so wird es sehr wahrscheinlich, dass auch um dieselbe Zeit, als der Gothiker kommt, die Bamberger Bildnerschule thätig ist, welche das Nordportal, den Georgenchor und früher schon das Nordostportal schuf. Damit wird die andere Weese'sche Aufstellung, es sei der Meister des Georgenchors französischen Werkstätten entwachsen, sehr fraglich.[2])

Typisch an diesem Vorgang ist, dass die gothische Plastik wie die gothische Architektur in Deutschland mit vollkommen ausgebildeten Kunstprinzipien auftritt. Zum Theil findet sie wie in Bamberg eine heimische Hütte noch in voller Thätigkeit, die sich ihrer Formengebung anschliesst.

Der Fall scheint sich in Naumburg zu wiederholen, das ja zu Bamberg so manche merkwürdige Beziehungen hat (vgl. bes. Schmarsow, über die Bildwerke des Doms zu Naumburg. Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters. 1892. Phot. Aufnahmen von Flottwell), welche allerdings weniger auf einen Austausch künstlerischer Kräfte als auf lebhafte Rapporte zwischen den Herrschern beider Bisthümer hinweisen.

Sogar in Strassburg, das doch dem neuen Stil näher lag, vermisst man Uebergangserscheinungen; beide Stile existiren einen Augenblick nebeneinander (vgl. oben p. 106). Auch hier werden die gothischen Sculpturen der romanischen Architektur wie in Bamberg eingefügt.

Hochgothische und romanische Arbeiten stehen mithin an mehreren deutschen Orten nebeneinander ohne stilistische Vermittlung und beweisen durch ihren Verband, dass sie gleichzeitig entstanden.

---

[1]) Vergl. Goldschmidt, Deutsche Literaturzeitung 1898 S. 484.

[2]) Diese Fragen haben ausführlichere Behandlung gefunden in einem Aufsatz „eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gothik", der in der Seemann'schen Zeitschrift für bildende Kunst zum Abdruck gelangen soll.

Eine Datirung nach stilistischen Indicien scheint also im Allgemeinen damit rechnen zu müssen, dass — in Deutschland — Arbeiten verschiedenster Entwicklungsstufe möglicherweise zur selben Zeit entstanden sind, wenn die einen von eingewanderten, die andern von heimischen Bildhauern gearbeitet wurden.

Das Bild von der Entwicklung der Plastik muss aber noch weiterer fester Züge, die man in ihm zu entdecken glaubte, beraubt werden: selbst die einheimischen Formenprinzipen sind unter sich so ungleich, der Stil ist in so viele locale Aeste und Zweige gespalten, noch so nahe der kleinplastischen und linearen rein zeichnerischen (malerischen) Formengebung, dass auch unter deutschen Werken eine chronologische Aneinanderfügung nicht ohne Weiteres auf stilistische Vergleiche basirt werden kann.

Für die Ermittlung der Herkunft des Plastikers wurde oben weiter behauptet, können tektonische Einzelglieder, die sich an den plastischen Werken selbst finden, wichtig werden.

Stilistische Aneinanderreihungen haben nie zwingende Ueberzeugungskraft. Aber der Beweisführung eines Connexes zwischen zwei Gruppen tritt ein sehr exactes Moment hinzu, wenn an der Tochtergruppe zwecklose tektonische Glieder sich finden, die am Mutterort eine Function erfüllen, der Schulzusammenhang scheint besonders dann evident zu werden, wenn am Urort noch das Werden der tektonischen Glieder sich verfolgen lässt. Sie spielen in der Stilgeschichte die Rolle der „rudimentären Organe“ in der Biologie.

So findet sich — heute als Herstellungsarbeit[1]) — unter den beiden Figuren der Ecclesia und Synagoge eine Detailform die in Deutschland in derselben Weise nie wieder, in Frankreich nur am Nordportal der Kathedrale von Chartres vorkommt. Es ist der Schaftring unterhalb des blattornamentirten Tragsteins. (In Strassburg findet er sich ähnlich unter den Evangelisten des Pfeilers im Südtransept.) Dieser Schaftring, ursprünglich bestimmt die Säule und die an sie angelehnte Figur als Zungenstein an die Wand zu binden — vgl. z. B. Laôn, Bamberg etc. — wurde auch in Chartres an den Portalen zu diesem Zweck verwendet. Er trat dort schliesslich in eine gewisse Beziehung zu der über ihm liegenden Kragfigur, welche die Figur trägt. Die Figur bekommt eine Platte auf der sie steht und die Kragfigur schmiegt sich unter die Platte. Schliesslich wird die Platte in der Art des Capitäles unter Belassung der Kragfigur oder auch nachdem man diese weggenommen hat, mit Knospen und Ranken unterstützt und der Kern kelchförmig gestaltet. Aber der Tragstein charakterisirt sich immer noch als solcher, da sowohl der Schaftring als der hinter der Figur verlaufende Schaft der Säule beibehalten werden. In Strassburg wird nun der letzte Schritt gethan, um den Trag-

[1]) Richtig ist die Arbeit des früheren Restaurators (XVII. Jahrh.?) unter der Synagoge, falsch die neuere unter der Ecclesia. Vgl. den Brunn'schen Stich in Schadäus' Münsterbeschreibung.

stein als Capitäl zu stempeln: hinter der Ecclesia und Synagoge setzt sich der Schaft nicht mehr fort, unter ihr wird er in die Mitte der Figur gerückt und erhält entsprechend seiner geringeren Höhe einen schlankeren Durchmesser. Der Tragstein bekommt dadurch, dass er centrisch über dieser Säule sich befindet und dieselbe nicht mehr wie in Chartres vorgelegt ist, in der Hauptsache aus einem blattornamentirten Kelche mit Deckplatte besteht, vollkommen den Charakter eines — allerdings etwas zu grossen — Capitäls, das in seiner Verwendung etwa an diejenigen der goldenen Pforte erinnert. Aber der Schaftring macht den Schritt zum Capitälhalsglied nicht mit! Trotzdem er nicht mehr im Verband mit der Rückseite ist, hat er noch die Form des alten Zungensteins. Er hat nicht nur die weitausladende Profilirung von früher her behalten, sondern hat noch über und unter sich den alten Fugenschnitt, so dass noch wie früher die Figuren des Tragsteines (des Fugenschnittes wegen) auf kleinen Consölchen stehen müssen.

Derartige am neuen Ort zwecklose architektonische Glieder vermögen nicht nur die Priorität der französischen Plastik über die deutsche sicher zu erweisen und bestimmte örtliche Richtungen anzugeben, sondern sie sind auch sichere Wegweiser für die Untersuchung des Stilwerdens der von der Architektur so sehr abhängigen gothischen Bildnerkunst überhaupt.

Schliesslich wurde oben betont, dass die Beobachtung derjenigen Stileigenheiten der französischen Plastik, welche aus den Sonderbarkeiten der die Werke umgebenen Architektur resultiren, für die Herkunft des Stils deutscher Werke wichtige Aufschlüsse liefern.

Hierher gehört in gewisser Hinsicht die Blockcomposition, deren Modalitäten Vöge scharfsinnig herausgestellt hat. Auch diejenigen Stileigenheiten, die in der hohen Stellung der Werke ihren Grund haben und der dadurch bedingten Betrachtung von tief unten — Eigenheiten, die besonders in der Höhenabmessung der einzelnen Figuren der Bogenfelder sich bemerkbar machen (vgl. darüber wieder Vöge a. a. O.) — vermögen wichtige Aufschlüsse zu geben.

Doch sind diese Verhältnisse nicht für das Werden der gothischen Plastik allein beeinflussend. Die Blockcomposition übte wie auf jede noch ungewandte Technik auch auf die deutsch-romanische Kunst ihren Zwang aus. Man vergleiche etwa die hölzernen Figuren des Johannes und der Maria der Freiberger Kreuzigungsgruppe, die Archivolten der goldenen Pforte dort. Die sächsische Schule operirte auch stark auf Unteransicht hin. Wer den Wechselburger Christus an seiner hohen Stelle im Originalort mit seiner Wirkung in Photographie oder an tieferen Standorten im Abguss vergleicht, wird dieser Ansicht beipflichten.

Man unterscheidet deutlich einzelne Stufen im Werden der deutschen Plastik nach dieser Hinsicht. Wie man während der Arbeit lernte, erweisen die Apostelfiguren des Georgenchors, welche auf schrägem Boden stehen, der dem von unten aus Hinaufschauenden nichts verdeckt, während an dem früher entstandenen Nordostportal die Füsse der Figuren noch

auf eine horizontale Platte gesetzt sind, die diesen Vorzug nicht gewährt. Der hintere Fuss von Petrus und der von Heinrich dort sind unsichtbar. So wenig hatte man noch die Formengebung auf Unteransicht eingerichtet.

Specifisch französich — gothisch — sind aber die Beleuchtungsverhältnisse der Bogenfelder und die dadurch bedingten Eigenheiten der Darstellung.

Die Tympana der Portalvorhallen z. B. in Chartres, Nord- und Süd-Portal, Laôn, Reims, Braisne, Châlons, Noyon, Soissons, zum grossen Theil zerstört, wurden selten oder nie (letzteres in Chartres und Laôn), von directem Licht beleuchtet, sondern erhielten vom Boden aus reflectirtes Licht. Es bildet sich deswegen ein Stil aus, der, trotzdem er sich ganz vom Blockzwang befreit, wie die ganz vom Grund gehobenen Figuren beweisen, dennoch strebt, alle Figuren, auch die der hintersten Raumschicht, an der Vorderfläche theilhaftig werden zu lassen.

Die höchste Formvollendung erreicht der Stil in Chartres, das von dort abhängige Bogenfeld mit der Dormitio Mariae am Südportal des Strassburger Münsters unterscheidet vier hintereinander verlaufende Raumschichten. Aber trotzdem nun hier die Chartreser beschattende Vorhalle fehlt, ist doch die auf Untenlicht berechnete Formengebung beibehalten, Die vorderste Figur, die knieende Jungfrau, ist in ganz flachem Relief gegeben; die hintersten Figuren dagegen haben Köpfe in Vollplastik ganz frei vom Hintergrund. Im vollen Himmelslicht treten sie nun ungewollt scharf hervor, drängen sich in die Vorderfläche, so dass sie die Haupthandlung unangenehm stören.

Uebrigens suchte man durch ein Dach den Fehler gut zu machen, das um 1600 wieder entfernt wurde. Auf Stichen bezw. Holzschnitten von Bernhard Jobin und Daniel Specklin haben sich noch Abbildungen desselben erhalten. An Ort und Stelle befinden sich noch noch die Kragsteine, welche die Firstpfette trugen, ebenso sind die Ansatzlinien des Daches und andere Anhaltspunkte für die Reconstruction noch bemerkbar.

Man hatte sich also nach Fröhlich die Chartreser Bedingungen geschaffen.

Diese wenigen Beispiele erweisen, wie nothwendig für die grundlegende Behandlung einer Geschichte der Plastik die Betrachtung der gothischen und romanischen Architektur ist, trotzdem die Ueberbringung beider Künste nicht immer Hand in Hand geht.

III.

Durch den complizirten technischen Prozess kommt im Bauwerk der künstlerische Gedanke nicht rein zum Ausdruck, um so weniger im Mittelalter als damals weit weniger wie heut der Wille der Bauleitung bis zu dem einzelnen Arbeiter durchdrang und diesem weitgehende Freiheiten belassen wurden. Im Gegensatz dazu ist das Bildwerk offenbar im Mittelalter von dem selbst verkörpert, der seine Form ersann.

Während die Baugeschichte aus dem durch tausend Hände gestalteten Bauwerk die Idee eliminirt und sich mit dem Wandern dieser Bauwissenschaft (im XIII. Jahrhundert bes. der Construction) befasst, muss die Geschichte der Plastik auf unmittelbare Aeusserungen des Künstlergeistes auf die Einzelform ihre Zusammenfassungen gründen, schon weil eine Beeinflussung derselben von der Schwesterkunst — Malerei — für den Inhalt, ja selbst für die Composition stattfinden kann.

Jene kann eine Persönlichkeit ohne weitgehendes Urkundenmaterial aus den Werken nicht erkennen und hat auch gar kein Interesse daran; auch Meister und Schüler hängen nicht so enge zusammen wie in der Bildhauerkunst, wo sich die Formengebung nur durch persönlichen Verkehr (Mitte des XIII. Jahrhunderts in Paris 7 Jahre Lehrzeit) erlernt und bis in die kleinsten Einzelheiten fortpflanzt.

Die Bildhauerkunst muss also, so lange sie noch typisch ist, eng umschriebene Schulen, während ihrer Höhezeit aber Individuen aus der Formengebung heraus erkennbar werden lassen.

Es wäre deswegen auch für die Geschichte der Bildhauerkunst von ungleich wichtigerem Interesse, über die wirthschaftliche Lage der Bildhauer etwas zu erfahren, als es für die Baugeschichte ist, den Lehrgang der Architekten zu kennen. Mag es also gestattet sein, den obigen Bemerkungen über Bild- und Bauwerk zu vereinigen das wenige, was über das Verhältniss von Bildhauer und Bauwerkmeister aus den bekannten Quellen gelesen werden kann.

Im Jahr 1157 hält sich der Chronist des Klosters St. Trond (bei Löwen), der von der damals in jenen Gegenden ungebräuchlichen steinernen Wölbung seiner Kirche spricht — „usque ad id tempus in nostris partibus inusitato“ — verpflichtet, den Steinschnitt näher zu bezeichnen: „virclicet tenuiter sectis lapidibus“. Als 1180 der Engländer Gervasius — in seinem Tractat de combustione et reparatione Centuarensisecclesiae, — staunend über die Kunstfertigkeit eines aus Sens gekommenen Architekten berichtet, sind es besonders die constructiven Leistungen, die er hervorhebt: er berichtet von der Schlankheit der Architekturglieder und besonders eingehend von den Einwölbungen . . . „deinde fornicis magnae tres claves a turre scilicet usque ad cruces aptavit. Quae omnia nobis et omnibus ea videntibus incomparabilia et laude dignissima videbantur“. Von diesem so glorreichen Beginn erfreut, sehen die Mönche dem Weitergang mit guter Hoffnung entgegen und bemühen sich sehr um den Fortgang der Arbeiten. Als Gervasius schliesslich die alte und die neue Kirche einander vergleichend gegenüber stellt, hebt er hervor, dass die dortige bemalte Holzdecke hier ein aus Stein und leichtem Tuff (?) geschickt gefugtes Gewölbe ersetze. „Dort schlossen die Vierung in der Höhe zwei Obermauern von den Kreuzflügeln ab, hier fehlt diese trennende Wand und es wölbt sich eine einheitliche Decke über das ganze Querschiff. Dort waren über dem Umgange flache Decken (fornices planae, vielleicht auch Tonnengewölbe?), hier sind es Gewölbe auf Rippen

(„fornices arcuatae clavatae“, clavis ist ein Gewölbecompartiment und dürfte unsern Ausdruck Gewölbe-Joch oder noch enger „Kappe“, oder „Zwickel“ ersetzen, so sagt er z. B. tres claves fornicis magnae“).

Auch die Baumaschinen hatten bei der Errichtung der französischen Kathedralen, „wo jeder Tag mit neuen Bedürfnissen sich meldete“, (Dehio u. v. Bezold) eine Vollkommenheit erreicht, die Fremde in Erstaunen setzte. Aus den Zeichnungen Wilars' kann man weniger als aus dem Ton, in dem er über sie redet, ihre Wichtigkeit abmessen. Er sucht sich sogar selbst als einen bedeutenden „Mechaniker“ darzustellen. Da er aber auch das Perpetuum mobile erfunden haben will, dessen naive Construction er mit renommistischen Worten vorstellt, mag man übrigens seine Reden nicht allzu ernst nehmen. Immerhin zeigt er, dass solche Erfindungen seiner Zeit am Herzen lagen. Gervasius rühmt es z. B. von Wilhelm von Sens, er habe geniale Hebewerke construirt. „Ad naves onerandas et exonerandas ad cementum et ad lapides trahendos tornamenta fecit valde ingeniose.“ Auch die Lehrgerüste der Hochwölbung (machinae ad fornicem magnam volvendam) interessiren das für die Bauvorgänge so aufmerksame Auge des englischen Chronisten.

Es sind also die constructiven Erfahrungen der Bauwissenschaft, welche von den Chronisten an den Eigenschaften der französischen Architekten hervorgehoben werden. Nirgends lesen wir von Universalgenies, wie die vorhergehende Zeit sie hervorgebracht hatte. Wilars de Honnecort mag wohl, wie schon Schnaase vermuthet hatte, eine Ausnahme bilden. Dafür scheint er als Architekt bei genauerem Zusehen ein ziemlicher Dilettant gewesen zu sein, worauf hier nicht näher eingegangen sein mag.

Ueber die Bauführung frühgothischer Werke in Deutschland ist keine Schriftquelle bekannt. Aber da der gothische Stiel bei seinem ungefähr ein Menschenalter später stattfindenden Eindringen hier zum mindesten keine bedeutenderen Constructionsvorläufer antraf, als bei seinem Ueberfluss nach England, das schon mit der werdenden Gothik in Fühlung getreten war (Dehio und von Bezold II p. 211), so standen die deutschen Baumeister den fremden Constructeuren nicht minder bewundernd gegenüber. Soviel lässt sich sogar noch aus der nach 1260 entstandenen, viel umstrittenen Chronik des Burchard von Hall über den Bau der Stiftskirche in Wimpfen mit Sicherheit entnehmen.

Diese erhöhten Ansprüche an die Technik, welche die französische Baukunst in immer steigendem Masse von der Mitte des XII. bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts gestellt hatte, mussten im Heimathlande dieser Kunst bedeutende Folgen gehabt haben auf die Ausbildung des einzelnen Bauarbeiters und die Zusammensetzung der ganzen Hütte, ehe der Stil im XIII. Jahrhundert auch ausserhalb Frankreichs nachgeahmt wurde.

Mit der fachmännischen Concentration des Betriebs war nicht blos für die „halbdilettantischen geistlichen Baumeister die Zeit gekommen,

den Laienmeistern zu weichen" (cf. Dehio u. v. Bezold c. II p. 20), sondern auch für die ganze grosse Schaar der Bauarbeiter mussten sich schwerwiegende Folgen daraus ergeben. Nur durch die Annahme, dass in Frankreich der Steinmetz nur als Steinmetz, der Maurer nur als solcher und der Bildhauer nur zur Anfertigung der Statuen verwendet wurde, erklärt sich die unerhört rasche Entwicklung der Baukunst und der Bildnerkunst. Ja die grosse Menge der Bildwerke allein — hat doch jede einzige der grossen Kathedralen wohl so viele Figuren allein, als ganz Deutschland aus der Zeit besitzt! — nöthigt zu glauben, dass eine weitgehende Specialisirung stattfand.

Diese Umwälzung nahm — aus den Monumenten zu schliessen — schon am Anfang des XII. Jahrhunderts ihren Anfang.

Bei dem Schmuck der anno 1140 fertigen dreifachen Portal-Anlage in St. Denis ist schon ein solcher Reichthum entfaltet, dass eine ganze Reihe von Steinsculptoren thätig gewesen sein mussten. Aber nach einer andern Seite hin muss man in diesen ersten Stadien der Bildhauerkunst diese Bildner noch thätig wähnen: ihre Formengebung erinnert noch so lebhaft an die lineare Kunst, dass man sie sich damals noch gerne als Maler und Kleinkünster, Miniaturisten, Elfenbeinschnitzer und Ciseleure denken möchte. Sind sie doch im XIII. Jahrhundert noch mit diesen in derselben Zunft. Werden letztere doch im XII. Jahrhundert auch mit demselben Wort bezeichnet! (Sculptores bei Theophilus häufig; Sugerius Liber de Rebus in administratione sua gestis c. 27, Gervasius siehe weiter unten.) Mit den um diese Zeit schon hochbedeutenden constructiven Leistungen der französischen Baukunst aber — hat sich doch gerade diese Kathedrale den Ruhm der ersten gothischen Kirche erwerben können! — beschäftigten sich wohl die in „lupenhafter Kleinlichkeit" noch arbeitenden Bildhauer auch damals nicht. Es spricht auch Sugerius von Steinmetzen und Sculptoren: „Caementariorum lathomorum sculptorum et aliorum operariorum sollers frequentia."

Im XIII. Jahrhundert hatten sich die Bildhauer in Frankreich aber offenbar zum grössten Theil auch von der Ausübung der Kleinkunst freigemacht, obgleich sie noch 1258 in derselben Zunft mit den Elfenbein- und Holzbildhauern fungiren, während sie getrennt sind von den Maurern, Steinmetzen, Mörtelbereitern, Zimmerleuten und Gypsern, welche, soweit ging die Specialisirung, ebenfalls unter sich unterschieden werden[2]).

Wenn nun auch in den 1258 festgesetzten „us et coustumes" dieser Bauarbeiter neben manchem — worüber ein andermal berichtet werden

[2]) La Manckine 4484 Les uns les pierres tronçonner,
Les autres taillier au martel
Et les autres tost et isnel
Faire le bon mortier de cauch
Les autres de esier escafans etc. etc.
Abgedr. Alvin Schuitz: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, 1889.

mag — für die Technik Interessantem besonders das auffällt, dass der „Bildhauer in allen Stoffarten“ von den übrigen Bauarbeitern getrennt ist, so lassen sie doch die so oft ventilirte Frage nach der Vorbildung der Baumeister unbeantwortet. Allein die oben schon angedeutete Ansicht, dass sie sich aus den Steinmetzen rekrutirten, bekommt eine grosse Wahrscheinlichkeit dadurch, dass sie öfters inschriftlich als Steinmetzen-Meister bezeichnet werden.

Jean de Chelles ist z. B. 1257 als Lathomus, Magister an der Südfassade von Notre-dame in Paris bezeichnet, Peter von Montereau 1266 als Doctor latomorum. Die Bezeichnung Ymagier oder Ymagiers-Tailleur oder Taillère-Ymagiers oder Sculptor, womit die Bildhauer benannt werden, ist für Baumeister anscheinend nicht bekannt. Häufig findet sich das einfache „maistres“. So ist z. B. Robert de Coucy 1311 genannt als maistre de Notre-dame et de St. Nicaise in Reims. In Colmar befindet sich ja selbst auf deutschem Boden ein Brustbild eines Architekten, das Winkelmaass haltend mit der Unterschrift „maistres Humbret“.

Der in Wimpfen ankommende Architekt wird ebenfalls als latomus peritissimus architectoriae artis bezeichnet. Gervasius nennt den Architekten, zu dem er bewundernd aufblickt, artifex subtilissimus in ligno et lapide.

Als artifices werden auch die wegen der Restaurationsfragen nach Canterbury gerufenen französischen und englischen Architekten bezeichnet und Suger schreibt, dass er pro trabium inventione tam nostros quam Parisienses lignorum artifices befragt habe.

Kurz es scheint, dass der gothische Constructeur in Frankreich wohl mit der Steinmetzhütte und Zimmermannskunst, nichts aber mit den Bildhauerwerkstätten zu thun hat, dass — trotz dem Skizzenbuch Wilars' de Honnecort — von Baumeister und Bauarbeiter der Bildhauer prinzipiell zu unterscheiden ist.

Unter diesen, durch Generationen hindurch nebeneinander geübten, aber von getrennten grossen Corporationen entwickelten Künsten wird nun auch die Plastik nach Deutschland im Anfang des XIII. Jahrhunderts verbracht, wo nach 1200 erst, um eines der wenigen sicher datirten Beispiele zu nehmen, Werke entstanden waren, wie das Nordostportal in Bamberg, das in der Formengebung noch ebenso an die Kleinplastik erinnert, wie es das mehr denn 60 Jahre früher entstandene Westportal von St. Denis thut, wo also die Künstler sich noch weit nicht so sehr specialisirt hatten als dort.

Ja man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man in dem kleinen unter dem Thron Mariae knieenden Figürchen in einem Pluviale, das auf der linken Schulter mit einem Kreuz geschmückt ist, den einem Orden angehörigen Künstler selbst erblickt und annimmt, dass die Bamberger Kunstübung noch in den Händen von Laienbrüdern ruhte.

Für die Würdigung der Stilentwicklung der deutschen Plastik durch

den Einfluss der französischen Kunst sind diese Verhältnisse von grösster Wichtigkeit.

Auch unter diesen Gesichtspunkten wird man das örtliche Nebeneinander romanisch-deutscher Werke und entwickelter gothischer auch als zeitliches Nebeneinander begreifen, anstatt es in ein Nacheinander aufzulösen. Allerdings existirt der deutsche Stil nur einen Augenblick weiter. Seine unplastische lineare Art unterliegt alsbald.

Ein Nacheinander ist aber nicht einmal mit Sicherheit immer unter solchen deutschen Werken zu constatiren, welche nachweislich von französischer Formengebung abhängen und den fremden Stil in verschiedenen Entwickelungsstufen repräsentiren, weil ihre Arten nämlich von verschiedenen französischen Localgruppen abstammen können und diese unter sich möglicherweise nicht in Contact stehen.

Die Entwickelung der französischen Plastik erweist sich bei näherer Betrachtung, ebenso wie die der Architektur, viel complicirter als seither angenommen worden ist.

Vor 50 Jahren glaubte man den Finger auf das Werk legen zu können, an dem die gothische Baukunst erfunden worden war, dann meinte man, die Pariser wenigstens als die Componisten der Gothik unter Benutzung verschiedener provinzialer Elemente bezeichnen zu können und neuerdings erkennt man (cf. Dehio Repert. 1897) eine ganze Reihe der wichtigsten provinzialen Vor- und Nebenströmungen. So verhält es sich auch mit der Plastik. Ohne hier auf die Anfänge der französischen monumentalen Plastik einzugehen, sei betont, dass sich bis etwa 1270 in Nordfrankreich zur selben Zeit an verschiedenen Orten noch die verschiedensten Formentraditionen vorfinden, ja sogar am selben Ort entstehen gleichzeitig die verschiedensten Arbeiten. So hat, um nur ein Beispiel zu geben, die Kragfigur unter dem Vorbild der Bamberger Elisabeth in Reims z. B. die Formengebung, welche in Naumburg gebräuchlich ist, und die Schwarsow'sche Beobachtung einer engen Verwandtschaft zwischen Bamberg und Naumburg erweist sich als sehr begreiflich. Man vergleiche dazu auch Weese: die Bamberger Domsculpturen, Anm. 217 u. a.

Es bestehen also in Deutschland um 1250 (1240—1260) Arbeiten wie die letzten Werke im Stil des Meisters der Ecclesia und Synagoge (auf den östlichsten Strebepfeilern des Strassburger Münsters), die letzten Arbeiten des Meisters am Georgenchor in Bamberg, die Heimsuchung in Bamberg, Ecclesia und Synagoge in Bamberg, die Oehringer Apostel[1]), einzelne Arbeiten im Westchor zu Naumburg, die Wessobrunner Sculpturen u. a. (Vgl. Hager im Oberbayr. Archiv 1894). Eine stilistische Datierung kann also nur unter allergrösster Vorsicht acceptirt werden.

[1]) Vergl. oben Anmerkung 2.

Es ist nicht schwer zu glauben, dass an bedeutenden Kathedralorten der ungeheure Statuen-Bedarf einer localen Entwicklung günstig war. Chartres hat allein an und in seiner Kathedrale 10000 gemalte und sculptirte Figuren und Figürchen, die zum weitaus grössten Theil aus dem XIII. Jahrhundert stammen, so dass ständig eine ziemlich ansehnliche Künstlerschaar Beschäftigung finden mochte. Darauf lassen auch die Zunftsatzungen schliessen, die etwa 1260 von Estienne Boiliaue für Paris gesammelt wurden.

Jeder Meister hatte nur einen Lehrling, der je nach dem Handwerk 5—7 Jahr dienen muss. Die Kinder der Meister haben meist kleine Vergünstigungen, wenn sie das „Handwerk" des Vaters ergreifen. Bei Bildhauern scheint auf Zuzug aus der Fremde gar keine Rücksicht genommen.

Aber Titre XIX. bestimmt z. B. für die „boitiers et faiseurs de serreures à boites": Se aucuns hons Etrangers qui sache le mestier desus dit vient à Paris et vueille ouvrer ce mestier, il convient qu'il se face créable por devant les mestres du mestier que il sache fère le mestier et qu'il i ait ouvré VII ans ou plus. avant qu'il meste la main à énestier dedenz la ville de Paris, et quiconques le mestroit en euvre devant ce qu'il se fust fet créable en la manière desus dite, il servit à V sols de Paris d'amende toutes les fois qu'il en seroit repris.

Bei dem ähnlichen Charakter der Bestimmungen für die anderen Corporationen, bei der Schärfe, mit der überall rein locale Festsetzungen vortreten, darf man wohl auch von den Bauhandwerkern, insbesondere den Bildhauern, annehmen, dass ihnen um 1260 die Wanderlust abging, die spätere deutsche Bauarbeiter auszeichnet. Schon der Umstand, dass Jeder auf die Zunftordnungen einen Eid zu schwören hat, und dass die Obmänner (Prudhomes) im Namen des Königs ernannt wurden, lässt annehmen, dass die Zunftmitglieder sehr sesshaft waren.

Kurz, es scheint auch aus diesen Règlements begreiflich zu werden, dass sich in Frankreich starke locale Strömungen bis ins letzte Drittel des XIII. Jahrhunderts halten.

Durch diesen Hinweis auf die starken localen Strömungen soll selbstverständlich nicht gesagt werden, dass gar keine Beziehungen zwischen den einzelnen Schulen bestehen. Einzelne Gruppen sind sicher ohne lebhaften Austausch der künstlerischen Kräfte mit anderen Gruppen gar nicht zu denken. Zwischen Chartres, Laôn und Paris hat am Anfang des XIII. Jahrhunderts gewiss ein reger Verkehr stattgefunden (so ist z. B., um von stilistischen Beziehungen zu schweigen, der Engel mit dem Uhrquadrant in Laôn nach dem Chartreser Vorbild gearbeitet und wird in Strassburg wieder nachgeahmt; die Marienscenen in den Bogenfeldern an allen vier Orten erinnern lebhaft an einander) aber es kommen Stile wie etwa der vom Südportal in Strassburg und der Bamberger gleichzeitig vor. Es soll hier nur darauf hingewiesen werden, dass es auch im Stilgebiet der Gothik unrichtig wäre, selbst bei scharfer Abgren-

zung desselben, etwa unter Abtrennung Burgund's und der Normandie allein nach stilistischen Indicien ohne genaueste Berücksichtigung des Entstehungsortes die zeitliche Stellung eines Bildwerkes zu bestimmen, mit anderen Worten aus allen Schulen der Isle de France, der Champagne und der Piccardie eine gemeinsame Entwicklungsreihe zu construiren. Man muss also auch hier zunächst darauf verzichten, eine Theorie aufzustellen, sondern von Fall zu Fall das Werden der einzelnen Schule unter einem eigenen Gesichtspunkt betrachten.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Gothik ausserhalb Frankreich's sich von Anfang an allen localisirenden Bestrebungen entgegenstellt. Sie tritt als fremde Kunst auf und ihre Vertreter haben als Weitgereiste von Anfang an einen universellen Charakter.

Die Wirkung auf die Constitution der Bau-Corporationen konnte nicht ausbleiben. Die „Hütte" musste entgegen den übrigen Künsten Sorge tragen für die Verbreitung der fremden Bauart, für die Erlangung von Kräften, die in Frankreich selbst gearbeitet hatten. Diese Bemühungen der sich jetzt bildenden Bauhütten scheint nun ein Passus wiederzuspiegeln der sonst allerdings ziemlich unlauteren Quelle des Constitutionsbuches der Loge Archimedes zu Altenburg: Dort wird nämlich berichtet, dass im Jahre 1275, also kurz nachdem die Stadt Strassburg sich in den Besitz der Münsterfabrik gesetzt hatte: Magister Erwin „eine befreite Maurerei" „um deswillen errichtet habe, damit es bei dem Bau um desto ordentlicher zugehen und die weitere Zuziehung geschickter Baumeister und Steinmetzen erleichtert werden möge".

Dass das Eindringen der fremden Formen diese (vermeintlich „Germanische") Wandertendenz in die englischen und deutschen Hütten gebracht habe, wird um so wahrscheinlicher, als sie sich nicht in Frankreich findet. Hier bleiben noch im XIV. Jahrhundert Steinmetzen und Maurer in der Reihe der königlichen Zünfte und die Meisterschaft wird wie früher im Namen des Königs durch den Stadtvorstand vergeben.

Gleichzeitig mit der Wandertendenz scheint aber nun in Deutschland eingetreten zu sein, was man fälschlicherweise von den heimischen romanischen Sculptoren und von den französischen Ymagiers voraussetzt: Sie scheinen in den Steinmetzhütten aufzugehen. Bald erscheinen auch an den Bildwerken Steinmetzzeichen (Nürnberg St Lorenz Westportal). Das organische Decorations-Element, besonders das figürliche, tritt ganz in den Hintergrund zu Gunsten des anorganischen, architektonischen. Die Bildhauerkunst wurde Handwerk.

Während der gothischen Baukunst der Meinungsaustausch in hohem Grade förderlich wurde, der durch das systematische Wandern durch die Steinmetzentage und durch alles andere was die Centralisirung der Hütten im Gefolge hatte, entstand, ist er der Plastik schädlich. Es bildet sich ein unindividueller routinirter Stil aus, der allerdings die Vorstellung rechtfertigt, welche man von der deutschen gothischen Plastik hat, die aber nicht auf die französischen gothischen Werke übertragen werden darf.

Man übersah vollkommen, dass in der französischen Hochgothik die verschiedensten Stile nebeneinander existiren. Darum glaubte man bis heute die realistischen Werke in Naumburg als ungothisch, man setzte hinzu als unfranzösisch — als romanisch — als deutsch bezeichnen zu müssen. Unter diesen Gesichtspunkten ist auch Weber, der nun von der französischen Gothik eingenommen war, zu verstehen, wenn er die Naumburger Werke den „ritterlichen", „idealen", „höfischen", einfach den gothischen Bambergern entgegensetzte als deutsch, als die Werke eines getreuen Chronisten und einfachen Kopfes, der das „hausbackene Geschlecht" „der sächsischen Burgherren schildert, schlicht und recht wie sie waren."

So häufig von den wenigen Quellen auf die Monumente selbst in Vorstehendem übergegangen wurde, so scheint doch soviel aus ihnen hervorzugehen, dass vielseitig gebildete Künstler nicht mehr wie früher die Regel, sondern eine Ausnahme bildeten und dass die Bildhauerkunst in Frankreich von Leuten ausgeübt wurde, welche nicht mit den Steinmetzen, wohl aber mit den Malern und Kleinplastikern in engem Contact blieben. Ihre Repräsentanten in Deutschland scheinen allerdings wirthschaftlich und ihren Arbeitsprincipien nach bald nach dem Eindringen der Gothik unter den Steinmetzen gesucht werden zu müssen.

Ueber die Berufung von Bildhauern nach Deutschland selbst ist nun garnichts urkundlich bekannt.

Die Urkunde über Canterbury spricht von Bildhauern, „die zusammen gekommen waren", offenbar nachdem der französische Architekt seine Arbeiten begonnen hatte. Dieser Fall mag z. B. in Trier vorliegen, worauf ein ander Mal zurückgegriffen sein mag. Interessant ist, dass Wilhelm von Sens den Bildhauern Formen übergiebt „Formas ad lapides formandos hisqui convenerant sculptoribus tradidit".

Der andere Fall, wo der Baumeister mit einem ganzen Trupp — 20 Arbeitern — berufen wurde, ist für den Bau der Kirche von Upsala überliefert. Ob Bildhauer unter ihnen waren, erfahren wir aber auch hier nicht. 1284 schicken die schwedischen Studenten in Paris einen Steinmetzen, Stephan Bonneuil, mit 10 Meistern und 10 Lehrlingen nach Upsala „pour faire l'église".

Bezeichnend für die Wichtigkeit, welche die Zunftordnungen erlangt hatten, ist es, dass selbst bei dieser Expedition ins Ausland der Grundsatz maassgebend blieb für die Meister: „nus ne puet avoir en leur mestier que I aprentis".

Es schweigt also bis heute die schriftliche Ueberlieferung von dem Einfliessen der französischen Kunstpraxis nach Deutschland.

Aber eine Dichtung scheint uns wenigstens den Eindruck aufbewahrt zu haben, welchen der Bilderreichthum der französischen Kathedralen auf die Phantasie des Deutschen ausgeübt hat: es ist die Schilderung des Grâltempels im jüngeren Titurel des Albrecht von Scharffenberg (um 1270)

der vermuthlich an Notre Dame in Reims in seinen begeisterten Versen sich erinnert.

Uber âl die pfîler obene ergraben und ergozzen
vil engel hôch se lobene als sie vom himmel waeren dar geschozzen
in vrönder vluge und alsô lachebaere
daz nâch ein waleis tumbe gesworn het daz er bî lebene waere
vil bilde in grozem werde ergozzen ergraben erhowen,
als es der künic begerde cruzifixus und nâch unser vrosewen
von hoher kunst mit rîcher kost gereinet
daz ich da prufens mus gedagen; in han mich solcher künste niht vereinet.

Urkundliches über Friedrich Pacher.

Von **Robert Stiassny.**

Der zünftige Kunstbetrieb des Mittelalters hatte es bekanntlich mit sich gebracht, dass wie andere bürgerliche Gewerbe auch die Künstlerberufe häufig in einer Familie forterbten. Die Zunftordnung begünstigte eben in jeder Hinsicht das Zunftkind. Lehrzeit und Lehrgeld wurden dem Jungen, der des Handwerks Gerechtigkeit hatte, verkürzt und ermässigt und die Wittwe des Zunftgenossen behielt das Meisterrecht, bis der Sohn oder Tochtermann sich in das Geschäft des Vaters setzte. Daher die zahlreichen Künstlerfamilien, die vielen Malersippen, namentlich in den nördlichen Ländern. In der Werkstatt und Schule der älteren deutschen Meister begegnen wir wiederholt Angehörigen gleichen Namens, auf deren, nicht selten in unverdientes Dunkel gehüllte Existenz der Widerschein dieses Namens als einziger Lichtstrahl fällt. Die eigentliche Kräftevertheilung in den spätmittelalterlichen Malerwerkstätten entzieht sich ja zumeist näherer Nachprüfung. Wo hörte die Meisterarbeit auf, wo fing die Gesellenhilfe an in einer Zeit, die den Begriff des künstlerischen Eigenthumes fast noch gar nicht kannte? Haben wir nicht Beispiele genug dafür, dass Unternehmer gelegentlich ihnen ebenbürtige, wo nicht überlegene Mitarbeiter beschäftigten? Fertige Künstler, die nur der Zunftschluss, die Sitte des Numerus clausus der stadtbefugten Gewerbe, von der Führung einer eigenen Firma vorläufig ausschloss. Verbanden sich nicht öfters zwei oder mehrere berufsverwandte Meister zur gemeinsamen Ausführung eines grösseren oder drängenden Auftrages? Diese, für das Verständniss spätgotischer Kunstübung so wichtigen Fragen haben eine befriedigende Lösung noch immer nicht gefunden. Sie erschweren im besonderen Maasse die genaue Umgrenzung der Thätigkeit, und damit die artistische Würdigung Michael Pacher's. Pacher und seine Werkstatt ist ein Schlagwort, ein Deck- und Sammelname geworden für die Leistungen fast einer ganzen Generation tiroler Künstler.

Unter ihnen nimmt Friedrich Pacher, als muthmasslich naher Anverwandter Michael Pacher's und als halbwegs greifbare Persönlichkeit, unser Interesse zunächst in Anspruch. Denn ein inschriftlich gesichertes Werk seiner Hand ist auf uns gekommen, das Bild der Taufe Christi von 1483

im Clerical-Seminar zu Freising. Ein Vergleich mit diesem, leider zweimal unglücklich restaurirten Gemälde hat mit Recht dazu geführt, in ihm einen der Miturheber der Flügelbilder des St. Wolfganger Altars zu erkennen. Sein übriger Anteil an der beträchtlichen Zahl südtiroler Malereien, die in den Kreis der Pacher'schen Kunst gehören, ist bisher noch nicht reinlich ausgeschieden worden. Soviel steht jedoch schon fest, dass Friedrich keine schöpferische Begabung vom Schlage Michael's gewesen ist. Neben der durchgehenden Anlehnung an dessen Stil verrathen die ihm beizuschreibenden Wolfganger Altarpartien — im Landschaftlichen namentlich und im stimmungsvollen Ausdruck einzelner Köpfe — ein bemerkenswertes Talent. Die holzmässig harte Formgebung und die bunte, lackartige Färbung seiner Gestalten zeigen ihn aber andererseits noch ganz befangen in provinziellem Herkommen, in den Gewohnheiten der tiroler Fassmalerei, die er auch an oberitalienischen Vorbildern nur wenig abgeschliffen hat. Gerade diese umgebrochene Stammesart macht jedoch aus Friedrich Pacher eine richtige Charakterfigur seines Standes in Südtirol und als geschätzter Localmeister tritt er uns auch in urkundlichen Aufzeichnungen entgegen. Daneben deuten die angesehene sociale Stellung, das gedeihliche Hauswesen, zu denen er es gebracht, auf einen gewandten, geschäftsklugen, auch im practischen Leben bewährten Mann.

In den Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1859 (S. 223 f.) und 1866 (S. XLVI f.) haben J. Sighart und J. A. Messmer die ersten spärlichen Nachrichten über Friedrich Pacher gegeben, die dann der verdiente Pacher-Biograph Gotthilf Dahlke im VIII. Bande des Repertoriums (1885) ergänzte. Hinzu kommen einige interessante Notizen, die v. Schönherr in seinen Urkunden-Auszügen aus dem Innsbrucker Stadthalterei-Archive 1884 im Jahrbuche des Wiener Hofmuseums veröffentlicht hatte und die bisher unverwerthet geblieben sind. Dieses zerstreute Material gewinnt nun, obschon es noch lange nicht zu einem wirklichen Lebensbilde ausreicht, an Klarheit und Zusammenhang durch die folgenden neuen Ermittelungen aus den Archiven zu Bruneck, Brixen und Innsbruck.

Die Anwesenheit eines „Fridrich" oder „Fridreich" Pacher („Pachl"), „Friedrich maler" oder „maister Fridreich" in Bruneck hatte Dahlke an der Hand städtischer Schriftstücke für die Jahre 1478 bis 1501 nachgewiesen. Es sind hauptsächlich das „Raitbuch" (Rechnungsbuch) und das Urbar (Grundbuch) der Frauenkirche und des Spitales, die neben mehreren Einzelurkunden in Betracht kommen. Die Stadtkirche zu U. L. Frau wie das in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts gestiftete Spital, ein gut bewidmetes Pfründnerhaus, hatten nach der Sitte der Zeit verschiedene Einnahmen aus Zehnten, „Gülten" (Abgaben, Renten), und Pachtschillingen von geschenkten Häusern und Grundstücken. Zu der Rechnungsablegung der Kirchpröbste, die alljährlich zwischen Weihnachten und Lichtmess erfolgte, fanden sich unter anderen Rathsfreunden auch Michael und Friedrich Pacher häufig als Zeugen auf dem Stadthause ein. In der Zeit von 1489—1492 war Friedrich Pacher selbst Kirchen-

pfleger. Er besass ein eigenes „haus, hofstatt und garten“ — die heutige No. 108 der Stadtgasse —, auf die er in den Jahren 1490 und 1493 Hypotheken in der Höhe von 15 und 60 Mark gegen Jahreszinsen von 5 Pfund und 20 Pfund Berner (denarii veronenses) aufnahm. Weil nun als Inhaber dieses Hauses seit 1501 ein Hans Pacher erscheint, versetzte Dahlke Friedrich's Tod in dieses oder das verwichene Jahr — eine Annahme, in der ihn auch die Erwähnung eines als Richter bezeichneten Friedrich Pacher unter den Zeugen des Jahres 1503 nicht irre machte. Er erklärte sie durch eine Verwechselung mit Friedrich Lebenpacher, der 1507—1508 das Richteramt von Bruneck verwaltet hat. Thatsächlich waren aber Friedrich Pacher und Friedrich Lebenpacher — worauf ich schon in der „Deutschen Rundschau“ 1897, S. 435 hinzuweisen Gelegenheit hatte — eine und dieselbe Person.

Friedrich Pacher tritt nämlich bereits im Jahre 1501 auch unter dem Namen Lebenpacher auf. Vielleicht hatte er sein Haus deshalb an Hans Pacher überlassen, weil er zur Zeit sich nicht in Bruneck aufhielt, sondern in dem Nachbardorfe Utenheim, am Eingang des Tauferer Thales, dessen Schloss und Gericht König Maximilian I., nachdem er es im Jahre 1500 von dem letzten Grafen von Görz geerbt, dem Bischof Melchior von Brixen verkauft hatte. Am 7. November 1501 entbietet die landesfürstliche Regierung „Fridrichen Pächler, maler zu Utnheim“ auf „Mittwoch vor St. Elisabeth“ (17. Nov.) nach Innsbruck zur Begutachtung einer ungenannten Arbeit, die für den König ausgeführt worden war. Eine weitere Aufschreibung im Innsbrucker Archive vom 24. d. M. verbucht die durch diese Expertise verursachten Auslagen. Für „zerung hieher und widerumb anhaim, als er auf eruorderung etlich arbeit besicht hat auch für sein müe versaumbnus“ werden dem „Fridrichen Lebnpacher, maler zu Brauneggen“ 7 fl. 1 Pfund 8 kr. vergütet. Es unterliegt daher keinem Zweifel, dass in beiden Einträgen der nämliche, wohl nur vorübergehend nach Utenheim verzogene Brunecker Künstler gemeint ist, der der Innsbrucker Kammer offenbar schon wohl bekannt war. Die Berufung erscheint um so ehrenvoller, als gleichzeitig der Domprobst Doctor Hans Greudner zu Brixen, Mitglied der von Maximilian 1490 eingesetzten Landesregierung, ersucht worden war, zwei der verständigsten und besten Meister, die sich unter den Malern von Brixen befänden, in dieser Angelegenheit nach Innsbruck zu senden. Dritthalb Jahre später finden wir Friedrich Pacher, alias Lebenpacher, abermals in Diensten Maximilian's thätig. Dieser hatte die berühmten Wandgemälde auf Schloss Runkelstein bei Bozen, die seinen romantisch-ritterlichen Sinn so sehr erfreuten — die „guten alten ystori“ nennt er sie in seinem Gedenkbuche — im Jahre 1503 durch Jörg Kölderer aus Innsbruck „vernewen“ lassen. Der sonst recht brauchbare, 1507 zum Hofmaler, später zum Hofbaumeister beförderte Künstler scheint jedoch der Aufgabe nicht gewachsen gewesen zu sein. Am 19. April 1504 beauftragt nun Maximilian „Friedrich Lebenpacher, Maler, sich mit zwei verständigen Meistern oder Gesellen seines Hand-

werkes zum Hauptmann Hansen Abenstorfer in Bozen zu verfügen, um etlich Gemäl und Arbeit, die dieser ihm auf Schloss Runkelstein zeigen würde, zu besichtigen und zu bewerthen. Die Schätzung dieser Arbeit durch ihn und die Anderen möge er in Schrift stellen und diese dem Amtmann übergeben, der auch ihm und seinen Begleitern die Zehrung zahlen werde." Zu einem weiteren Schritte als zur „Beschauung" der Gemälde ist es jedoch damals nicht gekommen. Erst 1508 wird der Maler Marx Reichlich, damals in Salzburg wohnhaft, mit der Fortsetzung und Vollendung der Restaurationsarbeiten auf Runkelstein betraut (D. v. Schönherr, Das Schloss Runkelstein bei Bozen. Innsbr. 1876, S. 30. — Derselbe, Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des a. h. Kaiserhauses Bd. II, Regest. 674—676, 736, 737, Bd. III, Reg. 2615).

Ungleich nähere Beziehungen als zum Insbrucker Hofe unterhielt aber Friedrich Pacher zur Residenz seines unmittelbaren Landesherrn, der Hauptstadt seiner engeren Heimat, dem bischöflichen Brixen. Denn zum Territorium des Hochstiftes, das einst mit dem unteren Inn- und Eisackgebiet fast die ganze Grafschaft Pusterthal umfasst hatte, gehörte damals als einer der letzten Reste der ausgedehnten Herrschaft noch Bruneck. Durch die häufigen Jahrmärkte und den im XV. Jahrhunderte ungemein regen Durchzugshandel von Venedig über das Ampezzo und den Brenner nach Südwestdeutschland war der Mittelpunkt des Oberpuster- oder Rienzthales ein wohlhabendes Landstädtchen geworden. Dennoch leuchtet es ein, dass Brunecker Werkleute fortlaufende Beschäftigung in erster Linie in der nahen Metropole gesucht und gefunden haben werden. Vor den Thoren Brixen's lag zudem die reiche und kunstfreundliche Augustiner-Probstei Neustift, die bis 1511 das Archidiaconat über das Pusterthal innehatte. Zwischen den um die Wende des XV. Jahrhunderts in Brixen und Neustift entstandenen Malereien und dem Pacher'schen Stil besteht denn ein unverkennbarer Zusammenhang, den H. Semper in einer grundlegenden Studie aufgedeckt hat (Ferdinandeums-Zeitschrift, 1891). Wahrscheinlich sind die Pacher aus der Brixener Schule hervorgegangen und auf alle Fälle haben sie dort selbst Schule gemacht. Während aber Michael Pacher als alpiner Wanderkünstler von weitem Ruf bald im Süden, bald im Norden des Gebirges thätig ist, bald in Bozen, bald in Salzburg Altäre baut, bleibt — wenigstens zu dessen Lebzeiten — Friedrich's Wirksamkeit vorzugsweise auf die Brixener Gegend beschränkt.

Gleich seine einzige beglaubigte Arbeit, die „Taufe Christi" in Freising, hat er für eine Kirche der Bischofsstadt ausgeführt, für die Kapelle des hl. Geistspitales in Brixen, deren Nebenpatron der Täufer war. Eine Inschrift auf der Rückseite der Tafel besagt zum Schluss: „Factumque est hoc opus subsidio fidelium et expensis hospitalis per manus Friderici Pacher opidani in Brunegk completumque est in vigilia pascae anno 1483." Der Nachdruck, mit dem die Eigenhändigkeit betont wird, lässt darauf schliessen, dass der Maler Friedrich nicht mehr blosser Mithelfer Michael's war, sondern eine eigene Werkstatt aufgethan hatte, die an

Aufträgen keinen Mangel litt. Seine Vermögensverhältnisse waren dementsprechend geordnetere als die vieler tiroler Handwerksgenossen, deren Namen uns nur aus Gnadengesuchen, Schuldbriefen und Gerichtsprotocollen bekannt werden. In der nämlichen Osterwoche 1483, in der das genannte Altargemälde zur Aufstellung gelangte, erwirbt er einen kleinen Grundbesitz in der Nähe von Bruneck. Bischof Georg II. Golsner (1464 bis 1489) verleiht ihm nämlich am 4. April als Lehenträger der Wittwe Barbara Gebhart in Bruneck das einstige „Krellenlehen" bei Dietenheim. (Innsbr. Statthalterei-Archiv, Brixener Lehenbuch II, fol. 363 verso.) Eine wichtigere Mittheilung bringt dasselbe Lehenbuch in einem Urlaubbrief, den Bischof Georg am 6. Juni (Montag nach St. Erasmustag) 1485 dem „getrewen Fridrichen Pacher, vnserm burger zu Braunegkn anstat Dorotheen, weilant Micheln Odenhauser tochter, seiner hausfrawn" für die Lehen, die dieser nach dem Tode ihres Vaters anheimgefallen, ausstellt. Das Schriftstück ist überschrieben: „Fridrichen Pacher, maler ze Brauneckgen Vrlaubbrief" (ebd. II,, fol. 398 v.). Es handelt sich jedoch nicht um Grundstücke, sondern nur um Zehnten von verschiedenen Ackergütern in der Nähe Brixen's und Neustift's, deren jährliches Gesammterträgniss auf nicht höher als auf beiläufig 7 Star veranschlagt wird (1 Star = $^1/_2$ Wiener, $^1/_7$ bayerischen Metzen). Michael Oedenhauser „von der Newstifft", der Schwiegervater Friedrich's, hatte schon früher zweimal, in den Jahren 1453 und 1473, die Belehnung als Zehentherr dieser Liegenschaften empfangen (ebd. I, 2. Abth. fol. 56 v. und II, fol. 125). Dem Eidam wird nun der Nutzgenuss des Erbes seiner Frau schon jetzt bewilligt, obwohl die nominelle Uebertragung erst ein Jahr später stattfinden sollte und auf den Tag genau — am 6. Juni 1486 — thatsächlich stattgefunden hat (ebd. II, 412 v.), Eine neuerliche Belehnung Friedrich's erfolgte sodann nach dem Regierungsantritt des Bischofs Melchior von Meckau (1489—1509) am 18. März 1490 (ebd. III, 1. Abth. fol. 73 und fol. 115). Zwei Jahre später veräussert das Ehepaar diese Einkünfte an Hieronymus Seriant in Neustift, der am 23. November 1492 mit ihnen belehnt wird (ebd. III, 1. Abth., fol. 143 v.).

Wir erfahren also, dass Friedrich Pacher — der als hausgesessener Bürger von Bruneck nach der Stadtordnung aus dem Jahre 1460 verehelicht sein musste — die Tochter eines bemittelten Neustifters heimgeführt hatte. Offenbar verkehrte er in Brixen und Neustift so häufig, dass man ihn schon zu den Brixener Künstlern rechnete.

Auch der Bischof dürfte seinen Lehensmann persönlich kennen gelernt haben. Denn spätestens im Jahre 1503 bestellt er ihn zum Stadtrichter von Bruneck. Dieser Functionair, der bloss die Localpolizei ausübte und den bischöflichen Regierungsbeamten, dem Burggrafen und dem Amtmann, unterstand, brauchte kein rechtskundiger Mann zu sein. Wohl aber war es gewöhnlich eine Vertrauensperson der Gemeinde, die zu dem mit einträglichen Sporteln verbundenen Ehrenamte, das als Vorstufe der Bürgermeisterwürde galt, berufen wurde (Zingerle u. Egger, Die Tirolischen

Weisthümer, IV. Theil, 1. Hälfte, Wien 1888, S. 469, Note). Schon 1489 hatte Friedrich Pacher den Rechnungsabschluss der Kirchpröbste an der Spitze der Revisoren als Verweser des Gerichtes („anstat des gerichts") unterzeichnet. 1503 und 1504, 1507 und 1508 ist er nun urkundlich selbst als Richter bezeugt. Mehrere dienstliche Zuschriften, die er in dieser Eigenschaft empfangen und deren Concepte den Registraturbüchern des fürstbischöflichen Hofarchivs zu Brixen einverleibt sind, bestätigen neuerdings, dass er mit Friedrich Lebenpacher identisch gewesen. Denn diese Sendschreiben sind in den Jahren 1503 und 1504 noch regelmässig an „Fridrichen Pacher, richter zu Brauneck" gerichtet — eine Adresse, die auch 1508, auf einem Geschäftsbrief vom 3. August, wiederkehrt. Zwei andere Missive aus demselben Jahre 1508 — vom 25. Januar und vom 22. Dezember — tragen dagegen die Aufschrift: „Fridreichen Lebenpacher statrichter zu Brauneggen". Mit diesem seinem letzten Amtsjahre verschwindet Friedrich Pacher, genannt Lebenpacher. Am 13. October 1508 wohnt er noch einer Rathssitzung bei; am 9. Februar 1509 erscheint an seiner Stelle Ludwig Ochs als Stadtrichter in den Rathsprotocollen. Die Annahme wird daher kaum fehlgehen, dass er in der Zwischenzeit, wahrscheinlich Anfangs 1509, verstorben sei.

Den Vulgärnamen Lebenpacher dürfte er aus einem äusseren Anlasse erhalten haben, wohl schon geraume Zeit, bevor er in den Acten Verwendung findet. Am Nächsten läge es, an einen Hausnamen zu denken, den der Volksmund auf den Besitzer übertragen. „Lebn", „leben" ist nämlich die tirolische Dialectform für Löwen. Nun führt aber die Behausung, in deren Besitz wir Friedrich's Wittwe Dorothea in den Jahren 1514 und 1516 antreffen, die Bezeichnung; „Spiesshauss" oder „vom Spiessen", wie aus zwei mir von Herrn Bürgermeister Jos. Mayr mitgetheilten Stiftungsurkunden und aus mehreren Kaufbriefen in dem 1539 abgeschlossenen Stockurbar von Bruneck ersichtlich ist. Auf alle Fälle hatte das Beiwort Lebenpacher einen ähnlichen Ursprung und war bestimmt, den Träger von andern Pachers zu unterscheiden. Denn der Geschlechtsname Pacher — auch Pachler, Pächler, Pachl, heute Bacher geschrieben — ist viel verbreitet nicht nur in Tirol, sondern in den östlichen Alpen überhaupt. An mehreren „Pacherhöfen", südlich vom Brenner: im Thale Lüsen, bei Vahrn oberhalb Brixen, im Dorfe Neustift haftet er noch in seiner ursprünglichen Bedeutung als Ortsbezeichnung (am Bache). Aus dem Weiler Elves, im Mittelgebirge zwischen Neustift und Brixen, stammte Abt Leonhard, genannt Pacher (nach Anderen: Naffner oder Waffner), der dem Augustinerkloster Neustift 1467—1483 vorgestanden hat (J. Chr. Mitterrutzner, Catalogus Canonicorum S. Aug. Neocellae, Brixen 1876, p. 26 f.). In der Nähe von Bruneck waren die Pacher „von Rasen", die Pacher „zu Stephansdorf", die Pacher „zu Onach" begütert — möglicherweise Zweige unserer Künstlerfamilie, deren Genealogie sich auf Grund des vorhandenen Quellen-Materiales leider nicht mit Sicherheit feststellen lässt.

Nach Dahlke's Vorgang spricht man Friedrich Pacher allgemein als Bruder Michael's an — eine Vermuthung, die Vieles für sich hat, vorerst aber nur eine Vermuthung bleibt. Zusammen genannt, und zwar ohne Angabe des Verwandtschaftsgrades, werden sie nur ein einziges Mal, im Jahre 1492, als Michael bei der Kirchprobstraitung Friedrich's Zeugenschaft leistet und dieser unter den an das Spital abgelieferten Zehnten auch solche ausweist, die „der Michel Pacher nitt ingenomen hat." Michael wird schon 1467 urkundlich als Meister erwähnt und führt im Jahre 1471, in dem wegen des Altares für die Pfarrkirche in Gries mit ihm abgeschlossenen Contracte, die stehende Titulatur des Zunftbürgers „ehrbarer und weiser", während Friedrich 1478 überhaupt zum ersten Mal auftaucht. Er dürfte daher der Jüngere, nicht, wie man gewöhnlich voraussetzt, der Aeltere von Beiden gewesen und zunächst als Geselle in der Werkstatt seines Verwandten eingestanden sein. Am St. Wolfganger Altare (1477 bis 1481) hatte Friedrich offenbar als Hauptgehilfe mitgearbeitet und nach den Anordnungen des leitenden Künstlers mindestens vier von den mittleren Flügelbildern vollendet, wahrscheinlich aber auch an einigen anderen mit Hand angelegt. Aus der Inschrift der Freisinger „Taufe" geht hervor, dass er sich bald darauf selbstständig gemacht hatte. Von Fall zu Fall bediente sich aber Michael Pacher auch fernerhin seines Beistandes, wie denn, nach Semper's Nachweis (Oberbayerisches Archiv, 1896, S. 514f.), an dem um 1490 von ihm in den Brixener Dom gelieferten Kirchenväter-Altar die Rückseitenbilder der Flügel — sie befinden sich heute in der Augsburger Galerie — von Friedrich gemalt worden sind. Zur Ausführung seines letzten grösseren Auftrages, des Marienschreines für die Salzburger Pfarrkirche, über dem er im Spätsommer 1498 gestorben, scheint der Altmeister den Genossen jedoch nicht mehr herangezogen zu haben. Wenigstens ist von ihm nicht die Rede in der Generalquittung der Erben vom Jahre 1502 über die für diesen Altar nach und nach ausbezahlten Lohnbeträge.

Wohl aber ging der künstlerische Name Michael's nach dessen Tode auf Friedrich über und als der nunmehrige Senior des Hauses geniesst er im Anfang des XVI. Jahrhunderts den Ruf eines der besten und verständigsten Meister im Lande. Als er 1501 und 1504 im Regierungsauftrage jene Schätzungen vornahm, war er wohl schon bei Jahren. Dass seine materielle Lage andauernd eine günstige blieb, ergiebt sich daraus, dass er seiner Wittwe das schon erwähnte Spiesshaus hinterliess. „In der oberen Zeil", nur zwei Nummern abwärts von dem früheren Heim Friedrich's gelegen, trägt es gegenwärtig die No. 106 des Katasters. Als nächste Eigenthümerin des Spiesshauses verzeichnet das Stockurbar von 1539 die Wittwe eines Hans Pacher. Dieser war daher, allem Anscheine nach, ein Sohn Friedrich's, dem nach dem Ableben der Mutter das väterliche Anwesen erblich zugefallen war. Von 1514 ab können wir Hans Pacher, der gelegentlich einer Waldvertheilung zwischen dem Stifte Sonnenburg und dem Orte Pflaurenz im Jahre 1525 unter den Zeugen

als Goldschmied und Bürger zu Bruneck aufgeführt wird, urkundlich verfolgen. Wie den Vater finden wir ihn häufig in Gemeindeämtern thätig: als Viertelmeister (Bezirksvorsteher), Steuerherr, Kirchprobst und Rathsmitglied nimmt er an der Stadtverwaltung Theil, um 1428 als „verwalter bürgermeisters", also Bürgermeister-Stellvertreter, das Zeitliche zu segnen. Ob mit seinem Tode der Mannsstamm der Pacher erloschen ist, wie Dahlke meinte, ist noch die Frage. Vielleicht waren ein Hausbesitzer Vincenz Lebenpacher, der unter den Brunecker Honoratioren 1526—1542 begegnet, und ein 1540 genannter Hayd Lebenpacher ebenfalls Nachkommen Friedrich's.

Als das wichtigste Glied der Familie nach Michael und Friedrich empfiehlt sich schliesslich unserer Beachtung noch der Maler Hans Pacher, der gleichzeitig mit Beiden in Bruneck nachweisbar ist. Dahlke hatte ihn für ihren dritten Bruder und — jedenfalls irrthümlich — für den Vater des Goldschmiedes gehalten. Das Kirchenpflegbuch erwähnt 1487 zum ersten Mal den „mayster Hansl maler", anlässlich der Bezahlung einer untergeordneten decorativen Arbeit, der Ausbesserung der Requisiten des Ostergrabes in der Spitalkirche, die er in Gemeinschaft mit einem Tischler 1484 oder 1485 besorgt hatte. 1501 wird, wie wir schon gehört, das vormals Friedrich Pacher'sche Haus sein Eigen, für das er dann bis 1507 den Zins von 20 Pfund Bernern an die Frauenkirche und das Spital entrichtet. Zwei Jahre später ist er nicht mehr am Leben, denn bis 1515 zinst für das Haus ein Martin Schneider. Dieser war vermuthlich der Vormund der minderjährigen Erben Hans Pacher's, die von 1517 ab selbst ihrer Verpflichtung nachkommen. Da die Urbare und Rechnungshefte der Kirchpröpste aus den nächstfolgenden Jahren im Brunecker Archiv leider nicht mehr vorhanden sind, erfährt man erst aus dem Urbarbuch von 1539, dass das Haus bald darauf zweimal die Hand gewechselt hat; denn der damalige Besitzer, der Kürschner Blasius Budina, hatte es schon von Michael Mairhofer gekauft.

Damit ist die Ueberlieferung von Hans Pacher dem Aelteren erschöpft — sein Andenken scheint bis auf den Namen verschollen. Und doch lockt gerade dieser Name, unter dem Nachlass der Pacherschule nach Proben seiner Kunstfertigkeit sich umzusehen. Denn dass er bei dem berühmten Familienhaupte in die Lehre gegangen, auch ein künstlerischer Verwandter Michael's gewesen, ist mehr wie wahrscheinlich. Nach dessen Tode mag er mit Friedrich in ein näheres Geschäftsverhältniss getreten sein. Gewiss war es kein Zufall, dass, als Friedrich 1501 seinen Sitz zeitweilig nach Utenheim verlegte, dessen Haus und Grundstück in Bruneck an ihn gekommen ist. Aus der gothischen Margarethenkirche in Utenheim, die 1772 abgebrannt, stammt nun die bekannte Altartafel mit der Darstellung der thronenden Maria zwischen Margaretha und Barbara in der Sammlung Vintler zu Bruneck. Dahlke hatte sie im Repertorium (VIII, 32) und in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission (N. F. IX., p. LVII) veröffentlicht und als Jugendwerk Michael Pacher's besprochen —

eine Bestimmung, der Janitschek in seiner Geschichte der Deutschen Malerei und im Repertorium (XVI, 120f.) beigetreten ist. In der That trägt das sorgsam durchgeführte, vorzüglich erhaltene Bild unverkennbar den Pacher'schen Familiencharakter. In den achtziger oder neunziger Jahren des XV. Jahrhunderts, in die seine Entstehung frühestens versetzt werden kann, waren jedoch Michael Pacher's Auffassung und Malweise bereits weit vorgeschrittener und reifer. Ebenso fehlen die speciellen Stileigenthümlichkeiten Friedrich's, dessen Autorschaft durch die äusseren Umstände nahegelegt wäre. So ist es geboten, das Utenheimer Gemälde auf einen anderen vertrauten Jünger des Brunecker Meisters zurückzuführen, als der Hans Pacher an erster Stelle in Frage kommt. In dieser Hypothese bestärkt uns eine Bildergruppe in der Sammlung des Klosters Neustift, die Semper zusammengestellt und neuerdings mit vollem Rechte dem Urheber der Utenheimer Tafel zugetheilt hat. (Die Brixener Malerschulen, Sonderdruck aus der Ferdinandeums-Zeitschrift 1891, S. 96f. — Oberbayer. Archiv. 1896, S. 436.) Ein mächtiges Sippenbild mit der Zurückweisung des Opfers Joachim's auf der Rückseite war ursprünglich vielleicht das Mittelstück eines Annenaltares, der nach den in der Bibliothek des Klosters aufbewahrten Annalen desselben — einer Handschrift des XVII. Jahrhunderts — im Chore der Kirche schon 1453 geweiht worden war; der alte Altaraufsatz konnte ja um die Wende des Jahrhunderts durch einen neuen Flügelaltar ersetzt worden sein. Von einem zweiten, dem hl. Augustinus gewidmeten Altare, sind die auseinandergesägten Doppelflügel mit acht Scenen aus dem Leben des Stiftspatrones vorhanden, zu denen eine jetzt im Münchener National-Museum befindliche Predella mit den Brustbildern des hl. Augustin und der hl. Monica gehörte (früher Erdgeschoss, No. 27; Photographie von C. Teufel, No. 1201). Sicher von derselben Hand ist ferner ein Semper unbekannt gebliebenes Flügelgemälde im Besitze der Frau Seeböck zu Bruneck, das die hh. Sebastian und Florian in ganzer Figur zeigt.

Der Maler dieser Tafeln war eine ungleich stärkere und feinere Individualität, als Friedrich Pacher. Von der noch etwas einförmigen Charakteristik und dem blumigen, in der Art der älteren Pusterthaler Schule gestimmten Colorit des Utenheimer Bildes entwickelt er sich in den Neustifter Altären zu einer Kraft und Energie des Ausdruckes, einer Monumentalität in der Schilderung, einer tiefen, gesättigten Färbung, die unmittelbar an Michael Pacher heranreichen. Damit würde stimmen, dass Hans Pacher, seinem späten Auftreten nach zu urtheilen, offenbar der Jüngste der drei Maler der Familie gewesen ist.

In den Neustifter Bildern erinnern denn auch einzelne Typen auffällig an einen anderen, noch in das XVI. Jahrhundert hineinlebenden Pacher-Schüler, den Monogrammisten M. R., dessen Identität mit dem oben erwähnten, vom Innsbrucker Hofe beschäftigten Marx Reichlich kaum einen Zweifel leidet (vgl. Semper, Brix. Malerschulen, S. 75 f.). Auch der Meister M. R. arbeitete für Neustift — von einem dortigen Marienaltare

rühren seine 1502 datirten Bilder in der Augsburger und Schleissheimer Galerie her — und stand mit Friedrich Pacher in Fühlung; wenigstens ist die Vermuthung begründet, dass ihm auf dessen Vorschlag im Jahre 1508 die Erneuerung der Runkelsteiner Fresken übertragen wurde. Ja, es fehlt nicht an Anzeichen, dass er schon am Salzburger Altare Michael Pacher's betheiligt gewesen. — Neben dem Meister M. R. kommt in Brixener Urkunden aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts mehrfach ein Maler Claus vor, wohl derselbe, von dem es in den Rechnungen der Bozener Pfarrkirche 1486—1487 heisst: „So hab ich lassenn maister Clawsenn maler entwerffen vnnser frawen bild zu einem mawer pild darumb geben hat Gerstl gemacht 3lb." (Spornberger, Geschichte der Pfarrkirche von Bozen, Boz. 1894, S. 67.) Dieses Mauerbild ist in freilich arg beschädigtem Zustande erhalten: es ist die Madonna neben dem Südportal (der „Löwenthüre") der Bozener Pfarrkirche, die sog. „Plapper-Maria", ein hochbedeutendes, zuerst von R. Vischer (Studien zur Kunstgeschichte, S. 447 f.) in seinem Werthe erkanntes Wandgemälde, das nur ein naher Kunstgenosse Michael Pacher's geschaffen haben kann. Maler Claus, dessen Namen wir in Rechnungen der Kirche zu Velthurns bei Brixen noch im Jahre 1504 antreffen (Atz, Der Kunstfreund, N. F. X., 37) hatte seinen Weg gewiss durch die Werkstatt des Brunecker Meisters genommen, vielleicht als Gehilfe an dem von Pacher 1481—1483 für die Bozener Pfarrkirche ausgeführten, im XVII. Jahrhunderte abgetragenen Altare mitgewirkt. Die letzte Zahlung für diese Tafel empfing Meister Michael — nach der Kirchprobstrechnung im Bozener Stadtarchive — im Beisein desselben Sigmund Gerstl (Gerstlein), der bald darauf, als Bürgermeister von Bozen, das ebengenannte Marienbild gestiftet hatte. Dieses Fresco beweist nun nicht nur einen engen Schulzusammenhang zwischen den Malern Claus und Marx Reichlich. Es lässt auch die Theilnahme Beider an einem hervorragenden Spätwerke der Pacher'schen Werkstatt, den Malereien des Welsberger Bildstöckls vermuthen, die 1882 durch das Hochwasser zerstört, kürzlich eine leider wenig stilgerechte Wiederherstellung erfahren haben.

So drängt Alles zu dem Schlusse, dass die jüngere Pacher-Schule sich um den Maler des Utenheimer Bildes — nach obiger Combination Hans Pacher also — gruppirt habe, wie der Hauptvertreter der älteren Friedrich Pacher gewesen. Während dieser ein tüchtiger, conservativer Durchschnittskünstler in den Traditionen der spätgothischen tiroler Malerei, in denen er aufgewachsen, beharrte, haben die Jungen die Richtung des Meisters, unter stärkerer Kreuzung mit italienischen Einflüssen, weiter entwickelt und als die wahren Erben seines Talentes in das neue Jahrhundert hinübergeführt. Mehr wie bisher wird man sie daher zu berücksichtigen haben bei dem Versuche, die Künstlerpersönlichkeit Michael Pacher's aus dem Collectivbegriff der Seinen herauszusondern.

Wien, Dez. 1899.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1898—1899.

(Schluss.)

III.

Deutschland und Oesterreich.

a) Katakomben und altchristliche Gräberwelt. Die Erforschung der römischen Katakomben konnte, nach Lage der Dinge, keine bedeutenderen neuen Resultate aufweisen. Indessen hat die „Römische Quartalschrift" fortgefahren, werthvolle Beiträge nach dieser Richtung zu bringen. In Jahrg. XII, 42 bespricht De Waal die bekannte Inschrift am S. Priscilla (j. Lateran, abgeb. De Rossi Omaggio Taf. XVIII), LVMENA PAX TECVMFI, welche auf eine Philumena gedeutet wurde, eine angebliche Martyrin des III.—IV. Jahrh. und deren Reliquien als Corpo santo 1815 nach Mugnano bei Neapel übertragen wurden. Es wird festgestellt, dass jeder Grund fehlt, die Inschrift auf eine Martyrin zu beziehen; sie gehört in die erste Hälfte des II. Jahrh. — Eb. 280 berichtet Marucchi über Ausgrabungen in S. Domitilla und die Grabschrift des *Gelasius exorcista*, sowie das Graffito mit der Dedication *Domino Sancto Eulalio presbytero*, weiter über Funde in dem Coemeterium ad duas Lauros; 288 Orsi über Grabstätten in Licodea Eubea (Prov. Catania). — 334 f. und XIII 1 f. sehr dankenswerthe epigraphische Funde aus den Jahren 1838 bis 81, welche De Waal aus den Acten des Cardinal-Vicariates in Rom mittheilt; z. B. ein Spieltisch mit der Formel *leva te cito, vici te;* die Inschrift eines Findelkindes: SIMPLICIA ALVMNO SVO QVEM AMAVIT TENERITER QVI VIXIT ANN V ET M VIII DIES XXIII VERNACVLVS BEBECE: das letzte Wort geht auf die ersten Lesübungen des Abcschützen; XIII, 2 die Formel *redempto*, 4: *qui vixit mecum faciens annis . . .*; 8 *defunctus*; 9 *Rapetica medicus civis Hispanus* (= De Rossi Inscr. I u. 375). — Weit bedeutsamer sind die Mittheilungen Strzygowski's über christliche Denkmäler Aegypten's (XII 1 f.). Es konnten sechs Monumente zusammengestellt werden: 1. Das Steinrelief der Sammlung Goleni-

scheff; 2. der Elfenbeinkamm von Antinoë; 3. das Inschriftenrelief von al-Mu'allaka in Kasr es-Samaa; 4. das Christustäfelchen aus Elephantine; 5. die Holzwand in al-Mu'allaka in Kasr es-Samaa mit Christus und der Verkündigung; 6. ebenda die Holzthüre von der griechischen Georgskirche. Herr Prof. Strzygowski stellt als Ergebniss der Untersuchung folgende sechs Punkte auf: 1. dass Aegypten am Beginn der christlichen Zeit sich in den Bahnen der spätrömischen Reichskunst befand; 2. dass es mit Syrien Hand in Hand zu gehen scheint; 3. dass schon im VI. Jahrh. Byzantinisch und Syro-Aegyptisch nicht in allen Fällen klar zu scheiden sind; 4. dass Aegypten in der Zeit nach Justinian die Wege des Byzantinismus geht und dass die christliche Kunst später im Ornamentalen dem Arabischen unterliegt; 5. dass zu allen Zeiten in der christlichen Kunst Aegypten's das Orantenmotiv und die Bogenumrahmung auffallend beliebt gewesen sind; endlich 6. dass sich auf dem Gebiete der figuralen Plastik von einem Hervortreten national koptischer Elemente nicht reden lässt. Die weitere Untersuchung über den Unterschied von Syrisch, Aegyptisch und Byzantinisch behält sich Herr Strzygowski für eine andere Gelegenheit vor. In diesen Sätzen constatire ich mit Genugthuung eine sehr starke, wenn nicht vollständige Annäherung an meinen Standpunkt in Bezug auf diese Dinge, und ich freue mich insbesondere, die früher beliebte Zusammenwerfung von Alexandrinisch, Syrisch, Byzantinisch, die ich stets bekämpft habe, jetzt auch von Herrn Strzygowski aufgegeben zu sehen. So beginnt also die Verlegenheitsetikette „Byzantinisch", mit der bisher in Ermangelung eines Bessern einige dunkle Jahrhunderte zugeklebt waren, sich wirklich abzulösen. Offen bleibt noch die Frage der frühesten Anfänge christlicher Kunst und Allegoristik in Alexandrien, wo m. E. nach der Ausgang der gesammten Kunst der alten Christenheit zu suchen ist und wo dieselbe wahrscheinlich vor dem III. Jahrh. einen specifisch hellenistischen, erst später dem römischen Einfluss weichenden Charakter hatte.

Eb. XIII 17 erörtert Marucchi die Vorläufer der heutigen Cultores Martyrum im XVI. und XVII. Jahrh. — 23 Wilpert die Mater Ecclesia in der Barberinischen Exultatrolle (mit guter Abb.); 24 de Waal die Iuno pronuba auf einem christlichen Sarkophag des Camposanto. — 77 E. Wüscher-Becchi über den Ursprung der päpstlichen Tiara (regnum) und der bischöflichen Mitra. Der dankenswerthe Artikel führt die päpstliche Tiara auf den nationalen Pileus zurück und lässt, gewiss mit Recht, die Haube des jüdischen Hohepriesters, den Mitznephet, nur als indirectes Vorbild gelten. Auffallender Weise ist E. Müntz' Studie über den Gegenstand ebenso bei Seite gelassen, wie jeder Versuch unterbleibt, die Entwickelung des Regnum bezw. des Triregnum in ihren Zusammenhang mit der Entstehung und Ausgestaltung der päpstlichen Gewalt und der päpstlichen Universalmonarchie zu bringen. — 109 f. untersucht Hans Graeven die Darstellung des h. Marcus in Rom und in der Pentapolis, zunächst im Anschluss an die Elfenbeinplatten in London

(South-Kensington) und Mailand, überhaupt an acht Elfenbeinplatten, von welchen der Verf. annimmt, dass sie zusammengehörten und die Kathedra des h. Marcus in Grado schmückten. — Derselbe auf dem Gebiet der Elfenbeinsculptur so hochcompetente Gelehrte beschäftigt sich anderwärts (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. 1899, XVIII, Hft. I) mit jener byzantinischen Renaissance des IX.—XI. Jahrh., welche sich in der Elfenbeinschnitzerei documentirt und dabei antike Vorbilder benutzt: ich glaube in dieser Studie eine sehr beachtenswerthe Stütze für meine Ansicht betr. die Nachbildung antiker Vorlagen in der Buchmalerei (Psalter. Paris. 139. Vatic. Reg. Christ. 1, 381 u. s. f. Gesch. d. Christl. Kunst I, 570 f.) finden zu dürfen. — Ueberaus dankenswerth ist dann die von Graeven unternommene Sammlung frühchristlicher und mittelalterlicher Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung (Serie I. Aus Sammlungen in England, 71 Stücke), Rom 1898 (im Selbstverlag des Herausgebers). Ich hätte nur gewünscht, dass jedem Blatt eine Bezeichnung und das Jahrh. auf der Vorder- statt auf der Rückseite gegeben wäre. Dann wäre durchaus wünschenswerth gewesen, dass die Photographien uns aufgezogen, nicht als kleine fliegende Blättchen geliefert würden. Möge das Unternehmen guten Fortgang haben.

Gegen die in unserem letzten Jahresbericht erwähnte Graeven'sche Kritik seiner „Altchristlichen Elfenbeinplastik" (Gött. Gel. Anz. 1897, Jan.) wendet sich Georg Stuhlfauth in einer beachtenswerthen Antikritik. [1] — Demselben verdienten und für das christliche Alterthum begeisterten Forscher verdanken wir neue Erhebungen über altchristliche Denkmäler auf Malta und in Nordafrika. [2] Sehr willkommen sind hier die Nachrichten über die so lange vernachlässigten Katakomben auf Malta, über das Musée des Bardo bei Tunis, das Musée S. Louis ebenda, die Basilika von Damus-el-Karita und ihre Marmorsculpturen.

Monographische Abhandlungen brachten uns De Waal (über die figürlichen Darstellungen auf altchristlichen Lampen) [3], H. Matthaei über die Todtenmahldarstellungen, [4] H. Vopel über die altchristlichen Goldgläser. [5] Die aus der Schule V. Schultze's in Greifswald hervorgegangene

---

[1] Stuhlfauth, Georg, Kritik einer Kritik. Ein kleiner Beitrag zur christlichen Archäologie. Leipzig 1898. Fork.

[2] Ders., Bemerkungen von einer christlich-archäologischen Studienreise nach Malta und Nordafrika (Mitth. des K. Deutschen Arch. Instituts. Rom 1898. Bd. XIII).

[3] De Waal, Die figürlichen Darstellungen auf altchristlichen Lampen (Compte-rendu du 4ième Congrès scientifique internat. des Catholiques tenu à Fribourg, Suisse 1897). Frib. e. S. 1898.

[4] Matthaei, Herm., Die Todtenmahldarstellungen in der altchristlichen Kunst. (Erlangener Diss.) Magdeb. 1899.

[5] Vopel, Herm., Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitr. zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte (Joh. Ficker Archäol. Stud. V). Freib. i. B. u. Lpz. 1899.

Dissertation Matthaei's ist eine sehr achtbare, von guter Orientirung zeugende Arbeit; sie will die in den Katakomben uns begegnenden Darstellungen von Mahlzeiten wesentlich als Erinnerungen an den Brauch des privaten Todtenmahles auffassen, welche Ansicht mit Geschick vertheidigt wird. — Nicht minderes Lob verdient die sehr sorgsame und eine kritische Uebersicht des gesammten Materials gewährende Studie Vopel's über die Fondi d'oro. — Studniczka's prächtiger Vortrag über die Siegesgöttin (Lpz. 1898) darf auch für die christliche Archäologie nicht ausser Acht gelassen werden. — Aus der Röm. Quartalschrift sind noch nachzutragen: XIII 127: Vinc. Strazzulla über ein sicilisch-byzantinisches Diptychon (ich würde es lieber ein Enkolpion nennen) aus Cefalú (XII. Jahrh.). — 1387. Herm. Rollet über eine der Sammlung Tob. Biehler in Wien angehörende Gemme mit dem Triumph eines römischen Kaisers, dem das Labarum mit dem constantinischen Monogramm vorgetragen wird, und in welchem Herr Rollet Constantius (II) sieht. Vielleicht geht die Darstellung auf den Triumph des Letztern nach Besiegung des Vetrario und Magnentius (340). — 141 f. De Waal publicirt ein Enkolpium aus dem Museo des Camposanto mit dem roh gearbeiteten Kopf einer Privatperson. Das ovale Medaillon ist in das constantinische Monogramm hineingestellt; es dürfte der Mitte des IV. Jahrh. angehören. — Eb. 142 theilt De Waal eine afrikanische Lampe mit den Kundschaftern und der Traube mit.

Eine neue Ansicht über das berühmte Spottcrucifix vom Palatin trägt Richard Wünsch vor.[6]) Sie berührt sich mit derjenigen, welche Jos. Haupt vor 22 Jahren ausgesprochen hat und welche ich s. Z. zu wiederholten Malen bekämpft habe. Auch Wünsch sieht in dem Graffito keine eigentliche Darstellung des gekreuzigten Christus, sondern ein Symbol aus dem Gedankenkreise der sethianischen Gnosis, und er findet den Beweis dafür in dem neben dem Eselskopfe des Gekreuzigten stehenden Y. Dieses Zeichen war bisher nicht erklärt worden: es ist, sagt Wünsch S. 112, dasselbe, welches sich auf unseren Tafeln rechts vom Eselskopfe des Typhon-Seth findet, und, wie oben ausgeführt, auf seine Macht über die Wege der Unterwelt hinweist. Dieses Y aber ist natürlich ein geheimes Cultzeichen, nur dem Eingeweihten bekannt und verständlich, (Y war der bekannte pythagoräische Buchstabe, das Symbol der Wege in der Unterwelt; Dieterich, Nekyia, S. 192); ein Spötter aber würde sich nie die Mühe gegeben haben, solch einzelnes Zeichen, das seinem Spotte an Schärfe nichts hinzufügen konnte, anzubringen. Die Identification von Christus und Typhon ist also thatsächlich einmal vollzogen worden und hatte für die damalige Zeit ebensowenig Bedenken, als z. B. die Gleichsetzung des Heilandes mit dem hundsköpfigen Anubis, die uns öfter begegnet (Dieterich, Pap. mag., p. 767. King, The Gnostics, p. 91. Keim, Rom und das Christenthum, S. 353).

Wünsch's Deductionen sind fast überzeugend; ich sehe auch, dass

[6]) Wünsch, Rich., Sethianische Verfluchungstafeln aus Rom. Lpz. 1898.

ein so guter Kenner altchristlicher Dinge wie Weyman (A. Z. 1898, Beil. No. 284) sich ihnen angeschlossen hat. Gleichwohl dürfte über diesen Gegenstand das letzte Wort noch nicht gesprochen sein. Aegyptische Denkmäler bringen vielleicht noch weitere Aufklärungen. Zu beachten wären aber auch gewisse obscöne Verhöhnungen, von denen mir ein s. Z. von Ernst Renan aus Phönicien mitgebrachtes, im Pariser Cabinet des médailles bewahrtes und bisher nie publicirtes Exemplar bekannt ist.

Damit komme ich zu dem wichtigsten Beitrag, den das ablaufende Jahr der altchristlichen Iconographie gebracht hat: v. Dobschütz's Untersuchungen über das Christusbild.[7]) Nicht dasjenige, welches uns die erhaltenen abendländischen wie byzantinischen echten Denkmäler des Alterthums aufweisen, sondern dasjenige der Legende ist der Vorwurf dieses Werkes. Der Verfasser geht von den himmelentstammten Götterbildern der Griechen aus, um das Aufkommen des Bilderdienstes innerhalb der Christenheit, dann die s. g. Acheropoïten (nicht von Menschenhand gefertigten Bilder Christi), also vorzüglich das Bild von Kamuliana, das von Edessa, das Veronicabild u. a. zu studiren. Die archäologisch-kunstgeschichtliche Betrachtung tritt in Folge der Beiseitelassung der Denkmäler ganz in den Hintergrund, es ist wesentlich eine litterargeschichtlich-kritische Untersuchung, mit der wir es zu thun haben. Gegen die theologische Auffassung des Verfassers hätte ich manches zu erinnern; nicht minder gegen die Form der Darstellung, die sehr an Uebersichtlichkeit zu wünschen lässt und für ein grösseres Publicum so gut wie ungeniessbar ist. Um so grössere Anerkennung verdient der Kern des Buches, das sowohl durch die unsäglich fleissige Zusammenstellung des weithin zerstreuten Stoffes als durch die sichere Handhabung der litterarischen Kritik eine Leistung ersten Ranges geworden ist und dessen jeder, welcher auf diesem Gebiete arbeitet, sich mit grösstem Danke gegen den Verfasser bedienen wird. Die einen ganzen Band füllenden Beilagen, Excerpte aus den alten und mittelalterlichen Schriftstellern, bilden ein hochwillkommenes Urkundenbuch, dessen Text mit äusserster philologischer Sorgfalt behandelt ist.

Für unsere Kenntniss der altchristlichen Buchmalerei ist, nach Wirkhoff's glänzender Ausgabe der Wiener Genesishs., ein neuer wichtiger Schritt durch die erste gute Ausgabe des Codex Rossanensis geschehen.[8]) Die Streitigkeiten, welche zwischen Stadt, Kapitel und Erzbischof wegen des Eigenthumsrechtes an dieser Handschrift schwebten,

---

[7]) Dobschütz, Ernst von, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (in Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Litteratur, herausgeg. von O. v. Gebhardt und Ad. Harnack. N. F. III, Heft 1—4 = XVIII 1—4 d. gg. Folge). Leipz. 1899. 2 Bde.

[8]) Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschrift in Rossano. Nach photographischen Aufnahmen herausgegeben von Arthur Haseloff. Berl. u. Lpz. 1898.

machten lange Jahre hindurch die Erlangung einer guten photographischen Wiedergabe desselben unmöglich; weder mir noch meinem Freunde Venturi war es s. Z. gestattet, eine solche herstellen zu lassen. Endlich verschaffte der hochselige Cardinal Hohenlohe Herrn Haseloff die Erlaubniss zur Reproduction der Hs., bezw. deren Miniaturen, die uns nun in vorzüglichen Phototypien vorliegen. Eine Menge von Fragen, welche die frühere, so ungenügende Publication der Herren v. Gebhardt und Harnack mit ihren einfachen, damals nur ermöglichten Umrissformen ganz offen liess, kann jetzt erst mit einiger Aussicht auf Erfolg in Angriff genommen werden.

Es ist kein Zweifel, dass der von Herrn Haseloff gelieferte Commentar eine Reihe dieser Fragen ihrer Erledigung zugeführt, andere wenigstens gefördert hat. Ich freue mich, z. B. die von mir stets als gänzlich unhaltbar erklärte Datirung v. Funk's zurückgewiesen zu sehen. Prof. v. Funk behauptet bekanntlich mit Berufung auf einen spanischen Concilsbeschluss des IX. Jahrh., die Abendmahlsscene (Taf. VI) könne wegen des in ihr angeblich auftretenden Ritus der Spendung der Eucharistie nicht vor dem VIII.—IX. Jahrh. gemalt sein; damit würde die Datirung der ganzen Handschrift um etwa drei Jahrhunderte herabgerückt. Herr Haseloff bestreitet aber gewiss mit Recht, dass das Brot, wie Funk will, dem Apostel in den Mund gelegt werde und constatirt auch hier den altchristlichen Ritus, wonach dem Communicirenden die sacra species auf die Hand gelegt werde. Er hätte aber auch hinzufügen dürfen, dass der von Funk angerufene Canon der Synode von Corduba dasjenige nicht beweist, wofür er angerufen wird. Auf anderen Punkten kann ich mich mit den Ausführungen Haseloff's durchaus nicht einverstanden erklären; so wenn er gegen den von mir vermutheten alexandrinischen Ursprung der Hs. polemisirt (p. 116f.) und sich für die ganz verunglückte Hypothese einer Entstehung derselben in Süditalien, wo es im VI. Jahrh. absolut kein geistiges und artistisches Leben mehr gab, erwärmt. Natürlich ebenso, wenn er meine Ansicht über den Charakter der Wandgemälde in S. Angelo in Formis als einfach abgethan hinstellt. So einfach, wie sich Herr Haseloff es offenbar vorstellt, liegen diese Probleme doch nicht, und dass auch Andere dieser Ansicht sind, dürfte derselbe aus Émile Bertaux's Santa Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli, Nap. 1899, p. 89 ersehen. Ich gehe heute auf diese Dinge nicht näher ein, weil ich, sei es in der zweiten Auflage meiner „Geschichte der Christlichen Kunst", sei es in einem eigenen Aufsatz, aufzuweisen gedenke, mit welcher Oberflächlichkeit der Kampf für den absolut byzantinischen Charakter der Malereien in S. Angelo mir gegenüber geführt worden ist.

Im Uebrigen wäre es thöricht, nicht anzuerkennen, wie viel neue Gesichtspunkte durch die neuesten Verhandlungen über die byzantinische Frage gewonnen worden sind. Ich meine damit vor Allem den Aufsatz, welchen das Repertorium (XXI 1 f., 95 f.) aus Anlass des Erscheinens meiner Geschichte der „Christlichen Kunst" (II[1]) aus der Feder Eduard

Dobbert's gebracht hat. Ich kann den Namen des so früh Dahingeschiedenen hier nicht nennen, ohne der langjährigen freundschaftlichen Beziehungen zu gedenken, welche mich mit diesem als Gelehrten und als Charakter gleich ausgezeichneten, edlen Manne verbunden haben. Unser Dissens über die byzantinische Frage hat daran nie etwas geändert: seine Polemik war allezeit ein Muster von Vornehmheit und Sachlichkeit. Auch da, wo ich verschiedener Ansicht war, hatte ich stets die Fülle seines Wissens, die Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit seiner Forschung zu bewundern. Wenn ich oben von der Oberflächlichkeit der gegen meine Beurtheilung der Fresken von S. Angelo vorgebrachten Argumente sprach, so kehrt sich diese Bemerkung nicht gegen Dobbert persönlich, wohl aber gegen eine Methode, welche an den schwerwiegenden Argumenten völlig vorbeigleitet, wie sie durch bestimmte Thatsachen der allgemeinen Kirchen- und Culturgeschichte, insbesondere der Liturgie an die Hand gegeben werden. Ich werde das s. Z. im Detail nachweisen. Was die byzantinische Frage im Allgemeinen anlangt, so hat Dobbert (a. a. O. p. 21) selbst anerkannt, dass die Differenz unserer Auffassung keine so beträchtliche ist wie sie schien, und dass sie sich zum grossen Theil völlig lösen würde, wenn man sich über die Termini verständigte. Die oben vorgelegten Ausführungen Strzygowski's bewegen sich in derselben Richtung.

Die Frage, in wie weit der Byzantinismus Invasionen in das Gebiet der abendländischen Kunst vollführt hat, hat Dr. Graeven, ebenfalls im Repertorium (XXI 28 f.), durch seine überaus anziehende Studie über die Vorlagen des Utrechtspsalters gefördert, indem er den Nachweis unternahm, dass auch dieser auf byzantinischen Vorlagen beruht.

Ausser der neuen Ausgabe des Codex Rossanensis haben wir einen weiteren überaus werthvollen Beitrag zur Geschichte der ältesten christlichen Buchmalerei zu verzeichnen: Victor Schultze's kostbare Ausgabe Quedlinburger Itala-Miniaturen.[9]) Ich habe früher schon, nachdem Mülverstedt zuerst 1874, dann Lüdtke 1877 auf sie aufmerksam gemacht, an diesem Orte die Hoffnung ausgesprochen, dass diese Fragmente endlich bekannt gemacht würden: jetzt liegen sie in einer musterhaften Publication vor. Es sind 5 Pergamentblätter, welche Bruchstücke der Itala aus Lib. Reg., d. i. I Sam. und I Kön.) bieten; vier Bl. haben Miniaturen. Die Hs. dürfte durch einen der sächsischen Kaiser aus Italien mitgebracht und dem Stift zu Quedlinburg geschenkt worden sein. Die Paläographie der Hs. weist auf das IV. Jahrh. hin, und auch von Seiten der kunstgeschichtlichen Kritik wird diese Datirung unterstützt. Dem Charakter nach spiegeln die Malereien die Kunst des römischen

[9]) Die Quedlinburger Itala-Miniaturen der Kgl. Bibliothek in Berlin. Fragmente der ältesten christlichen Buchmalerei, herausgegeben von Dr. Victor Schultze, Prof. a. d. Universität Greifswald. Mit 7 Tafeln und 8 Textbildern. München 1898. Osc. Beck.

Westens ab. Die dargestellten Sujets sind: I. Bl.: 1. Samuel und Saul (I. Sam. 10, 2); 2. Die drei Männer an der Eiche Thabor (I. Sam. 10, 3); 3. Zusammentreffen Saul's mit den Propheten (I. Sam. 10, S. 10); 4. Saul wird durch Samuel dem Volke vorgestellt (I. Sam. 10, 17). — II. Bl.: 1. Samuel fährt auf dem Wagen zu Saul (I. Sam. 15, 2); 2. Samuel theilt Saul seine Verwerfung mit (eb. v. 27); 3. Samuel lässt sich durch den König zurückhalten (eb. v. 30); 4. Samuel und Agag (eb. v. 33). — III. Bl.: 1. Fragmentarische Scene, die an II. Sam. 3, 12 oder II. Sam. 2, 24 denken lässt; 2. Abner (II. Sam. 3, 17); 3. Abner und Joel (II. Sam. 3, 23); 4. Begräbniss Abner's (II. Sam. 3, 31). — IV. Bl.: 1. Sendung Salomo's an den König Hiram (I. Kön. 5, 2—9); 2. Tempelbau (I. Kön. 8, 1). — V. Bl. nur Text.

Gegenüber diesen bedeutsamen wissenschaftlichen Arbeiten stellt sich die neueste Veröffentlichung des P. Beissel vorzugsweise als eine auf die Vulgarisation der neuern Forschung ausgehende Schrift dar.[10]) Sie behandelt die altchristlichen Grabmäler, die altchristliche Basilika, die Anfänge der christlichen Malerei in den Katakomben, die altchristlichen Mosaiken in Rom und Ravenna, das Mobiliar der römischen Basiliken und deren Verzierung mit edeln Metallen, die Ausschmückung der Basiliken mit Webereien und Stickereien, die altchristlichen Taufkirchen, die päpstliche Messe im VIII. Jahrh. Die Mehrzahl dieser Aufsätze ist bereits in der „Laacher Stimme" und der „Zeitschrift für Christl. Kunst" erschienen und s. Z. hier angezeigt worden. Am werthvollsten sind die liturgischen Abschnitte und diejenigen über die Mosaiken und die Ausstellung der Basiliken; die 200 Abbildungen sind zum weitaus grössten Theil aus meinen Publicationen herausgenommen.

Keine neuen Aufschlüsse bringt die mehr kirchenpolitisch als archäologisch angelegte Studie Ludwig's Keller's über die Accademia Romana.[11]) Von sonstigen kleineren Arbeiten sei auf die pietätvolle Charakteristik Ferdinand Piper's durch Heinrich Bergner,[12]) auf K. Künstle's Aufsatz über die Passiones[13]), auf Adolf Hasenclever's Fortsetzung seiner Bilder aus der Geschichte und Kunst des Christenthums[14]) hingewiesen. Das letzterwähnte Bändchen geht freilich hauptsächlich auf die Kunst der Reformation und des Protestantismus ein.

[10]) Beissel, Steph., S. J., Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien. Freib. i. Br. Herder 1899.

[11]) Keller, Ludw., Die römische Akademie und die altchristlichen Katakomben im Zeitalter der Renaissance (Vortr. u. Aufs. aus der Comenius-Gesellschaft VII, 3), Berl. 1899.

[12]) In: Monatsschrift f. Gottesdienst und kirchl. Kunst, h. von Spitta und Swed, Göttg. 1898, III. Jahrg. No. 1.

[13]) Histor. Jahrbuch 1899, 426 f.

[14]) Hasenclever, Ad., Aus Geschichte und Kunst des Christenthums. I—II. Berl. 1890—98.

Die „Römischen Mosaiken“ des Herrn Georg Evers[15]) sind eine zwar auch frühchristliche Denkmäler in Betracht ziehende, aber rein populäre und wissenschaftlich bedeutungslose, der Reiselitteratur einzuordnende Schrift.

Schliesslich bleibt noch eines eben erst ausgegebenen neuesten, umfangreichen Beitrages zur Archäologie der ersten christlichen Jahrhunderte zu gedenken. Es ist C. M. Kaufmann's Werk über die sepulcralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristenthums.[16]) Der Verfasser untersucht zunächst das, was er die Vita-beata-Idee der Antike nennt, Elysion und die Inseln der Seligen, und erläutert dann die Jenseitserwartungen der jungen Christenheit an der sepulcralen Paxformel, der Refrigeriumformel, den teleologischen Acclamationen, den Vorstellungen vom Paradies als einer Stätte des Lichtes; es werden dann weiter in diesem Zusammenhang die Aberkiosinschrift, andere Grabgedichte, die ikonographisch-plastischen Paradiesesdenkmäler, die Orantenbilder, der gute Hirt, die sog. Einführungs-, Aufnahme- und Krönungsdarstellungen, das Symbol des Schiffes, die Paradiesessymbolik ravennatischer und anderer Monumente, die Darstellungen des himmlischen Gastmahles, das Mahl der Vibia in der synkretistischen Katakombe an der Via Appia behandelt und als Endresultat herausgestellt, einmal, die volle Unabhängigkeit der christlichen Jenseitsterminologie von der paganen, die Basirung der altchristlichen Sepulcraltitel auf das Neue Testament, die absolute Sicherheit des Jenseitsbegriffes, die Unbekanntschaft der Grabschriften mit dem sog. Zwischenzustand, die Auffassung der jenseitigen Heilsgüter als freies Gnadengeschenk einerseits, als Gegenstand des diesseitigen Verdienstes anderseits; endlich treten hervor die Communio sanctorum, die Intercession der Heiligen, die Invocation derselben, und endlich der Umstand, dass die Häresieen an der Masse der christlichen Grabschriften fast spurlos vorübergehen.

Ich habe das umfangreiche, eine Fülle des interessantesten Materials bietende, auf fleissiger Arbeit beruhende Werk noch nicht in allen Einzelheiten prüfen können. Wie viele Probleme werden da berührt, wie viele Deutungen epigraphischer und ikonographischer Denkmäler gegeben, über welche ganze Bücher zu schreiben wären! Der Gesammteindruck, den ich von dem Werke habe, ist dieser: die Grundlegung der Arbeit war tiefer und breiter zu gestalten. Die Entwickelung des Unsterblichkeitsgedankens war an der Hand der heutigen vergleichenden Sprach- und Religionsforschung zunächst in den Religionssystemen Asien's und Aegypten's

---

[15]) Evers, Georg, Röm. Mosaiken. Rgsb. 1897.

[16]) Kaufmann, Carl Maria, Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristenthums. Beiträge zur Vita-Beata-Vorstellung der römischen Kaiserzeit mit besonderer Berücksichtigung der christlichen Jenseitshoffnungen. Mit 10 Taf. und 30 Abb. im Text. Mainz, Kirchheim 1900. 4°.

aufzuweisen;[17]) die Frage war zu beantworten, wie sich das Alte Testament dazu verhält. Es waren dann sehr eingehend der Gnosticismus, anderseits die hellenischen Mysterien zu studiren: das Verhältniss des epigraphischen Formulars bei den Christen zu demjenigen der Mysterien war doch jetzt ganz anders aufzufassen, was sich z. B. sofort bei der Aberkiosinschrift herausstellt, selbst wenn man ihren christlichen Charakter festhält. Es waren ferner jene Denkmäler samothrakischer Mysterien und diejenigen des gerade auf den Inseln des ägäischen Meeres zwischem dem II.—IV. Jahrh. weit verbreiteten aus jüdisch-syrisch-ägyptisch-hellenischen Elementen zusammengeschweissten Synkretismus zu berücksichtigen, deren epigraphischen und litterarischen Niederschlag zuerst Fr. Münter (Antiq. Abhandlungen, Kopenh. 1816, S. 181 f.) geprüft und den seither Niemand mehr systematisch bearbeitet hat. Endlich musste für Italien und Rom auf den Einfluss der etruskischen Vorstellungen eingegangen und das Wiederaufleben etruskischer Allegoristik in der kaiserlichen Zeit erörtert werden. Aus all' dem hätte sich ein wesentlich verschiedenes Bild gewinnen lassen. In der Durcharbeitung des Stoffes, auch der christlichen Denkmäler, könnte eine schärfere, concisere Methode herrschen, ebenso wünschte man Ausdruck und Sprache einfacher, klarer: gleich der erste Satz S. 3 ist von verzweifelter Construction. Mit dem Titel „Sepulcrale Jenseitsdenkmäler" werden sich wohl die Grammatiker so wenig wie ich befreunden können.

Diese Bemerkungen sollen dem Werke keinen Abbruch thun. Es bildet eine Fundgrube brauchbaren und wichtigen Materials, hat manche Resultate in gründlicher Weise begründet und kann als ein sehr werthvoller Beitrag zur monumentalen Theologie bezeichnet werden, dem der Verfasser hoffentlich noch manche andere beifügt. Die Ausstattung und Illustration ist vorzüglich, der Preis sehr mässig (M. 15.)

Das Mosaik von Mâdebâ, das uns schon öfter hier beschäftigt hat, erfuhr inzwischen eine neue Bearbeitung durch Mommert,[18]) welcher seiner Studie, die auch die Grabkirche Constantin's umfasst, eine sehr gute Reproduction des Bildes mit der östlichen Seite der hl. Grabkirche beifügte. Einen erwünschten Bericht über die so hochinteressante Mosaikkarte verdanken wir Herrn A. Schultes.[19])

---

[17]) Einen Theil dieser Aufgabe will der Verf. in der Fortsetzung dieser Forschungen lösen, indem er zwei weitere Abtheilungen „über das Christenthum und die Archäologie der hephitisch-iranischen Völker" und über die „monumentale Eschatologie der Aegypter und ihr Verhältniss zum Urchristenthum" ankündigt. — Herr Kaufmann gab auch im „Katholik" 1897, 385 f. einen Ueberblick über die Fortschritte der monumentalen Theologie auf dem Gebiete der christl.-archäol. Forschung.

[18]) Mommert in Mitth. u. Nachr. des deutschen Palästina-Vereins 1898. No. 1—2.

[19]) A. Schultes in Allg. Zeitg. 1899, Beil. u. 36.

b) Die Geschichte der liturgischen Gewänder erfuhr zwei jede in ihrer Art vorzügliche und allen Lobes werthe Beiträge durch die sich vielfach ergänzenden Arbeiten Wilpert's[20]) und Jos. Braun's, S. J.[21]), Der Erstere wendet sich in der Fortsetzung seines Capitolo gegen Diejenigen, welche den kirchlichen Ursprung des Palliums nicht gelten lassen wollen; in seiner kleineren Schrift resumirt er die Ergebnisse seiner Studien in einer mehr populären Weise. Braun nimmt diese so wenig wie ich unbesehen an. Ich verweise für die Sache auf das früher im Repertorium (XXII 123 f.) Gesagte und sehe von einer weiteren Discussion über die Sache ab.

c) Buchmalerei des Mittelalters, Den Einwirkungen des Byzantinismus auf die deutsche Malerei des XII. und XIII. Jahrhunderts ist in neuester Zeit vor Allem Haseloff[22]) nachgegangen: sein hervorragendes Werk über die thüringisch-sächsische Malerschule ist bereits an diesem Orte (Rep. XXI 391; vgl. dazu Weese, D. Litt.-Ztg. 1899, No. 50; Dobbert Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunsts. 1898, Heft 4) gewürdigt und im Allgemeinen als eine neue feste Grundlage für die Geschichte der Miniaturmalerei des XIII. Jahrhunderts, aber auch als wichtig für die in so engem Zusammenhang mit dieser stehende Wandmalerei erklärt worden. Man wird vor Allem anerkennen müssen, dass Haseloff's Buch einen aussergewöhnlich reichen und kritisch gesichteten Beitrag zur mittelalterlichen Ikonographie darstellt. Die Frage, ob wir, mitten im hohen Mittelalter, in ähnlicher Weise wie in dem byzantinisch-römischen Mosaikenstil, so hier eine fast zu gleichen Theilen aus abendländischen und byzantinischen Elementen sich zusammensetzende Kunst zu constatiren haben, ist durch diese Arbeit ihrer Lösung wesentlich näher gerückt, wenn auch vielleicht nicht völlig entschieden. Die Tendenz, das byzantinische Element in seiner Bedeutung und Einwirkung zu überschätzen, liegt jetzt unzweifelhaft in der Luft: sie wird noch längere Zeit vorherrschend bleiben und sicher manche wichtige und nützliche Beobachtung zu Tage fördern: das bleibende Resultat wird sich dann langsam von selber abheben.

In derselben Richtung und sicher mit vollem Erfolg bewegt sich E. Dobbert's Aufsatz über das Evangeliar im Rathhause zu Goslar, dessen Künstler wie kaum ein anderer beim Byzantinischen aus dem Vollen geschöpft hat.[23]) Weit weniger gilt das von dem Psalterium der hl. Elisabeth in Cividale (geschrieben in dem Thüringischen Kloster Rein-

[20]) Wilpert, Jos., Un Capitolo di Storia del Vestiario, parte II (L'Arte II 1 f.), Roma 1899. — Ders. Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten, vornehmlich nach den Katakomben-Malereien dargestellt. Mit 22 Seiten Abbildungen. Köln 1898. (Schr. d. Görres-Ges.)

[22]) Braun, Jos. S. J. Die pontificalen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Freib. i. Br. 1898.

[22]) Haseloff, Arthur. Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts (Studie zur Deutschen Kunstgeschichte IX). Strassb. 1897.

[23]) Dobbert, im Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. 1898, Heft 3—4.

hardsbrunn um 1200), dessen Miniaturen uns kürzlich Wlha in musterhaften photographischen Nachbildungen, mit Text von Prof. H. Swoboda, gebracht hat.[24]) Einen kulturgeschichtlich sehr werthvollen Beitrag zur Illustrationskunst des späteren Mittelalters liefern Heinrich Modern's Studien über die Zimmern'schen Handschriften der K. K. Hofbibliothek, welche auch für die Litteraturgeschichte Schwabens und des Schwarzwaldes zu beachten sind.[25]) Die verloren gegangene Handschrift der Herrad von Landsperg hat, hauptsächlich vom litteraturgeschichtlichen Standpunkt, der um die kirchliche Hymnologie hochverdiente Jesuit G. Dreves neuerdings untersucht.[26])

In diesem Zusammenhange sei auch eines modernsten Versuches in der Buchillustration gedacht, welchen uns die Münchener lebende Kunst zeigt. Der Historienmaler Ludwig Glötzle hat das Vater Unser in neun Zeichnungen illustrirt, welche uns in vorzüglich ausgeführten Heliogravüren vorliegen. Einen erläuternden Text dazu schrieb mein hochverehrter College Prof. Dr. Al. Knöpfler in München.[27]). Das Ganze ist eine achtenswerthe Leistung, die sich gewiss viele Freunde erwerben wird. Dem Archäologen wird freilich nicht entgehen, wie schwierig es auch hier war, ein ganz modernes künstlerisches Empfinden mit der Atmosphäre in Einklang zu bringen, aus der heraus das Gebet des Herrn gelehrt ward.

d) Wandmalerei des Mittelalters. Von den durch Herrn R. Borrmann unter Mitwirkung der Herren Kolb und Vorlaender herausgegebenen Aufnahmen[28]) brachten Lief. V und VI wieder eine Reihe in vorzüglichen Chromolithographien wiedergegebener Fresken aus Karlstein, Terlan, Burg Tirol, Brixen, Brandenburg a. d. H. (Mitte des XIII. Jahrh.), Schleswig, Weilheim, Worms (Chor der S. Martinskirche: Cyclus von Propheten und Aposteln; hochinteressantes Werk, von den Herausgebern — vielleicht etwas zu spät um 1265 gesetzt); Wienhausen bei Celle (prächtige Gewölbemalerei des beg. XIV. Jahrh.), Buechen, Lübeck, Kulmsee (Gewölbemalerei des XIV. Jahrh.), Brixen (Dom, Gewölbemalerei des Jacob Sunnter 1471), S. Jacobskirche bei Tramin. Man kann diesem für den

[24]) Miniaturen aus dem Psalterium der hl. Elisabeth, 54 photogr. Original-Aufnahmen von Josef Wlha, mit kritischem Text erläutert von Prof. Dr. Heinr. Swoboda. Wien 1898. 4°. Verlag von Jos. Wlha.

[25]) Modern, Heinr., Die Zimmern'schen Handschriften der K. K. Hofbibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ambraser Sammlung und der K. K. Hofbibliothek. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, XX.) Wien 1899.

[26]) Dreves, G., in Ztschr. f. kath. Theologie, Innsbr. 1899, 632 f.

[27]) Das Vater Unser im Geiste der ältesten Kirchenväter, in Bild und Wort dargestellt von Ludwig Glötzle, Historienmaler in München, und Dr. Alois Knöpfler, Professor der Kirchengeschichte an der Universität München. Freib. i. Br. Herder. 1898.

[28]) Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland unter Mitwirkung von H. Kolb und O. Vorlaender, herausgegeben von Richard Borrmann, Reg.-Baumeister. Berl., Wasmuth 1897—99.

Unterricht namentlich sehr geeigneten Unternehmen nur besten Fortgang wünschen.

Die bedeutendste Entdeckung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Wandmalerei wird jedenfalls die Blosslegung der Fresken in der kleinen Kapelle zu Goldbach bei Ueberlingen sein. Zur Stunde sind wir noch mit der völligen Freilegung dieses Cyclus von zwölf Aposteln beschäftigt, dessen Publication sobald als thunlich, wohl noch im Jahre 1900, meinerseits, im Auftrage unserer Grossherzoglichen Regierung, erfolgen soll. Schon jetzt kann ich mittheilen, dass diese Wandmalereien genau dieselbe Schule, wenn nicht dieselbe Hand aufweisen, wie die s. Z. von mir herausgegebenen Fresken der S. Georgskirche auf der Reichenau, sodass wir in ihnen ein weiteres höchst wichtiges Document der spätkarolingisch-ottonischen Kunst zu begrüssen haben.

Eine über alles Lob erhabene, prächtige und in jeder Hinsicht hocherfreuliche Bereicherung dieses Themas schenkt uns Prof. Jos. Neuwirth in Wien in seiner Ausgabe der Wandgemälde im Kreuzgang des Emausklosters in Prag.[29]) Schon Schnaase hat diese Malereien, vielleicht das umfassendste Werk der Wandmalerei diesseits der Alpen, aus dem XIV. Jahrh. genannt. Ihre Entstehung setzt der Herausgeber gleich nach 1348, welches Jahr trotz der 1353 angebenden, aber wohl retouchirten Inschrift, festzuhalten ist als dasjenige, in welchem Kaiser Karl IV Bau und Ausschmückung dieser Claustra unternahm. Die costümliche Behandlung lässt darauf schliessen, dass der Abschluss der Malerei, noch unter die Regierungszeit Karl IV fällt. Die Auffassung und stilistische Behandlung entspricht derjenigen, welche sich aus dem Vergleiche anderer böhmischen Schöpfungen aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. nachweisen liess, doch konnte Prof. Neuwirth als Gesammtergebniss seiner Betrachtungen herausstellen, „dass die karolinische Kunstepoche in Böhmen nur wenige Werke entstehen gesehen, welche an Geschlossenheit eines bedeutenden Gedankeninhaltes sich mit den Prager Emauswandbildern messen können und denselben in künstlerisch so überaus beredter Weise zur Geltung zu bringen verstehen.“ Es sei noch bemerkt, dass ikonographisch die 99 Wandbilder des Kreuzganges von Emaus sich als eine Biblia picturata darstellen, in der durch Nebeneinanderstellung der betreffenden Sujets die Concordia Veteris et Novi Testamenti und der typologische Gedanke dargelegt ist. Sie reihen sich also jenen Cyclen ein, welche ich in meiner Christlichen Kunstgeschichte II, 1, S. 227 f. behandelt habe.

e) Teppichstickerei. Ein interessantes Denkmal des XVI. Jahrh. und der protestantischen Kunst publicirte Herr Prof. V. Schultze in

---

[29]) Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmen's, veröffentlicht von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen. — III. Jos. Neuwirth: Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag. Prag 1898. fol. Calve.

Greifswald in dem überaus reichen und kostbaren Croy-Teppich der dortigen Universität.[30]) Das Werk, 1554 ausgeführt, zeigt Luther auf der Kanzel, und vor dieser das sächsische Fürstenhaus, sodass die Stickerei sowohl als religionsgeschichtliche Urkunde wie als Denkmal der Portraitkunst des Cranach'schen Zeitalters in Betracht kommt. In den Köpfen tritt übrigens grosse Verschiedenheit der Typen auf, sodass anzunehmen ist, dass dem Künstler Vorlagen aus ganz verschiedenen Schulen, theils Dürer'scher theils Cranach'scher, vorschwebten.

f) Ikonographisches. Zu erwähnen wäre hier noch die Studie des Jesuiten Braun über das Paliotto zu Mailand;[31]) diejenige von Heinrich Bergner über den Lebensbaum (mit Wiedergabe der äusserst lehrreichen Giebelfelderbilder aus Gumperda und Elstertrebnitz),[32]) die neue Bearbeitung der 1843 zu Hannover erschienenen „Attribute der Heiligen" durch Herrn R. Pfleiderer in Ulm,[33]) welche den Wunsch nach einer wissenschaftlich befriedigenden „Ikonographie der Heiligen" im Mittelalter nicht unterdrücken lässt, endlich die allen Lernenden zu empfehlende Neubearbeitung des Otte'schen Archäologischen Katechismus[34]) durch Herrn Pfarrer Dr. H. Bergner. Der hochverdiente Herausgeber hat das nützliche Büchlein durch zwei neue Abschnitte über die Inschriften und den Bilderkreis vermehrt.

Es war ein an sich ganz glücklicher Gedanke, welchen Herr Jaro Springer ausführte, indem er das Leben Jesu in 36 Reproductionen nach den Stichen altdeutscher Meister den Gläubigen wieder vorführte.[35]) Der schöne Band, zu äusserst billigem Preise, empfiehlt sich als Geschenk für gläubige Christen wie für jeden Kunstfreund; ich hätte freilich eine etwas glücklichere Auswahl gewünscht und bin auch der Ansicht, dass die Wiedergabe den heutigen Mitteln der Reproduction entsprechender sein könnte.

g) Architektur. Einen wichtigen Fund frühchristlicher Zeit beschreibt Herr Bergrath Emanuel Riedl in Cilli (Celeja):[36]) es sind hier

[30]) Der Croy-Teppich der Königlichen Universität Greifswald, von Prof. Dr. Victor Schultze. Greifswald 1898.

[31]) Braun, S. J., Das Paliotto in S. Ambrogio zu Mailand (Stimmen aus Maria-Laach 1899, 8. Heft; (S. 255).

[32]) Bergner, Heinr. Der Lebensbaum (in Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst 1898, 333f.).

[33]) Die Attribute der Heiligen. Ein alphabetisches Nachschlagebuch zum Verständniss christlicher Kunstwerke, von Dr. Rud. Pfleiderer. Ulm 1898.

[34]) Otte, Heinr., Archäologischer Katechismus. Kurzer Unterricht in der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. Dritte Aufl., neu bearbeitet von Dr. Heinrich Bergner. Mit 137 Abb. im Text. Lpz. 1898.

[35]) Leben Jesu in Bildern alter Meister. Mit kunsthistorischer Einleitung herausgegeben von Professor Dr. Jaro Springer. Berlin, Fischer und Franke (1898).

[36]) Riedl, Em., Reste einer altchristlichen Basilika im Norden Celeja's (Mitth. d. K. K. Centr.-Comm. 1898).

seit 1897 Reste einer altchristlichen Basilika aufgelegt worden, von welcher im Wesentlichen die Umfassungsmauern der halbkreisförmigen Apside und ein schöner Mosaikboden erhalten sind. Man darf aus dem Vorhandenen auf ein Mittelschiff von 6,40 m Breite, auf eine Gesammtbreite von 13,00 m im Lichten schliessen. Das Mosaik umschliesst in schönen ornamentalen Umrahmungen 13 Inschriften; Widmungen ähnlicher Art, wie sie in Grado und Parenzo gefunden wurden und auf denen die Herstellung von so und so viel (Quadrat-) Fuss der musivischen Bodenfläche verzeichnet ist. Sie scheinen dem VI. Jahrhundert zu entstammen. Unter den hier auftretenden Personen sind Kirchendiener wie ein Iustinianus Diaconus, ein Leo [schol]asticus genannt; sehr eigenthümlich ist der Name Abrahasir.

Sehr anziehend nnd lehrreich sind die beiden Aufsätze, in denen die Herren Ernst Kalinka und Jos. Strzygowski uns die alte Metropole von Herakleia in Eregli (dem alten Perinth) an der Nordküste der Propontis schildern,[37]) und insbesondere die von Prof. Strzygowski gegebenen Ausführungen über die verschiedenen Basiliken-Schemen, welche im Mittelalter bei den Byzantinern auftreten. Mit der byzantinischen Baukunst beschäftigen sich auch mehrere Hefte aus dem neuen von den Herren R. Borrmann und R. Graul herausgegebenen Sammelwerk; es liegt mir die Darstellung der Sophienkirche vor, die wie Alles, was uns von Prof. Holtzinger kommt, sorgsam und sachverständig geschrieben, vortrefflich illustrirt ist.[38]) Den ursprünglichen Zustand der hl. Grabkirche zu Jerusalem erörterte Karl Mommert.[39])

Eine Reihe trefflicher monographischer Bearbeitungen haben deutsche Bauwerke des Mittelalters neuestens aufzuweisen: so der Dom von Bamberg[40]), derjenige von Strassburg (bezw. das Frauenwerk daselbst)[41]), der von Freiburg i. Br. und die Abhandlungen von Fr. Geiges und Fr. Kempf[42]). Von anderen Monographien seien diejenige Dr. H. Bergner's

---

[37]) Jahreshefte des Oesterr. archäologischen Inst., Bd. I. 1898.

[38]) Die Baukunst, herausgegeben von R. Borrmann und R. Graul. X. Heft: Holtzinger, Heinr., Die Sophienkirche und verwandte Bauten der byz. Architektur. Berlin u. Stuttgart (1899).

[39]) Mommert, Karl, Die hl. Grabkirche zu Jerusalem in ihrem ursprünglichen Zustande. Lpz. 1898; dazu Strzygowski in Byz. Ztschr. 1899, 586.

[40]) Der Dom zu Bamberg. Photographisch aufgenommen von Otto Aufleger, mit geschichtlicher Einleitung von A. Weese. 60 Tafeln in Lichtdruck. München 1898. Dazu Dehio im Repert. XXII, 132.

[41]) Arntz, L., Unser Frauen Werk zu Strassburg. Denkschrift, im Auftrage der Stiftsverwaltung veröffentlicht. Strassb. 1897.

[42]) Geiges, F., Studien zur Baugeschichte des Freib. Münsters (Schau in's Land, Freib. 1896) und: U. L. Fr. Münster zu Freib. i. B. Freibg. 1897. Dazu Polaczek Repert. XXI 155 f. — Kempf, Fr., Unser Frauen Münster zu Freib. i. B. Freib. 1898. (Ans: Freiburg i. B., s. u.)

über die Dürrengleinaer und Töpfersdorfer Ruinen[43]), Albr. Thoma's Studie über Frauenalb[44]), Friedrich Schneider's werthvolle Notiz über ein Mainzer Portal[45]) erwähnt. Den unliebsamen Streit über die Anfänge des Heidelberger Schlosses dürfte die glänzende Exposition Jos. Durm's zum Abschluss gebracht haben.[46]) Einen Beitrag zur Hirsauer Schule veröffentlichte C. H. Baer.[47])

Die principielle Frage über Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Kunst haben A. Schmarsow im Rep. f. K. XXI 417 und K. Franck, eb. XXII 105 von Neuem behandelt; diejenige nach dem Charakter der germanischen Kunst besprach L. Wilser[48]), unter Zustimmung zu den Ansichten Sesselberg's; die Gesammtstellung der Gothik in der Kunstentwicklung behandelt die neuerdings wieder abgedruckte Broschüre unseres hochverehrten Freundes, des Herrn Prälaten Friedr. Schneider[49]); endlich wird die neueste These über den Charakter der ausgehenden Gothik als einer Renaissance von Erich Haenel und A. Schmarsow vertreten.[50])

h) Jüdische Kunst. Mein letzter Jahresbericht (Rep. XXI, 220) hatte darauf hingewiesen, wie sehr sich durch die neueste Forschung das Bild verändert hat, welches man sich bisher über die künstlerische Armuth des mittelalterlichen Judenthums gemacht hatte. Leider ist, so viel mir bekannt ist, einer der verdienstvollsten Forscher auf diesem Gebiete, Herr Dr. David Kaufmann, seither auch abgerufen worden. Inzwischen haben wir der österreichisch-bosnischen Regierung und der Gesellschaft für die Sammlung und Conservirung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judenthums in Wien für das Zustandekommen einer Publication zu danken, welche die älteste und reichste der bis jetzt bekannt gewordenen illustrirten Haggadah-Handschriften zur Anschauung bringt

---

[43]) Bergner, H., Dürrengleina und Töpferdorf, zwei Kirchenruinen. Kahla 1898.

[44]) Thoma, Albr., Geschichte des Klosters Frauenalb. Ein Beitrag zur Culturgeschichte von 7 Jahrhunderten. Freib. i. Br. 1898.

[45]) Schneider, Fr., Das Portal am Quintinskirchhof in der Schustergasse. Mainz 1898.

[46]) Durm, J., Die Gründungshypothesen des Heidelberger Schlosses (Mitth. z. Gesch. d. Heidelberger Schlosses), Heidelb. 1899.

[47]) Baer, C. H., Die Hirsauer Bauschule. Studien z. Baugeschichte des XI. u. XII. Jh. Freib. i. B. 1897. Dazu: Schmitt im Repertor. XXII 225.

[48]) Wilser, Ludw., Germanischer Stil und deutsche Kunst. Heidelberg 1899.

[49]) Schneider, Fr., Gothik und Kunst. Brief an einen Freund. 2. Abdruck. (Mainz) 1899.

[50]) Haenel, Erich, Spätgothik und Renaissance. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Architektur, vornehmlich im XV. Jahrhundert. Mit 60 Abb. im Text. Stuttg. 1899. — Schmarsow, Aug., Reformvorschläge z. Geschichte der deutschen Renaissance. (Sächs. Ges. d. WW., Lpz. 1899). — Dazu Witting in A. Z. 1899, B. 250.

und durch den beigegebenen Text, an welchem sich die ausgezeichneten Forscher Dav. Heinr. Müller, Julius von Schlosser (für den kunstgeschichtlichen Theil) und David Kaufmann in Budapest betheiligt haben, erklärt.[51]) Müller hat die Haggadah im Allgemeinen, Kaufmann die Geschichte der jüdischen Handschriftenillustration, Müller und Schlosser zusammen haben die Bilderhaggaden der europäischen Sammlungen, v. Schlosser den Bilderschmuck der hier in Betracht kommenden Haggadahhandschrift behandelt. Letztere wurde 1894 durch das bosnisch-herzegovinische Landesmuseum von einer sehr alten spagnolischen Judenfamilie in Sarajevo erworben. Die Miniaturen, in einer eigenthümlichen Aquarelltechnik ausgeführt, weisen auf den Stil der französisch-burgundischen Kunst des XIV. und XV. Jahrh. hin. Andere Details lassen die Herausgeber indessen an spanische Provenienz denken. Aus einem Vermerk des Codex scheint hervorzugehen, dass er bereits 1314 verkauft wurde, doch ist das nicht gewiss und die betr. Notiz wird von Anderen auf das J. 1510 bezogen. Zum Studium der Illustrationen sind zahlreiche andere Handschriften beigezogen, aus denen Proben mitgetheilt werden. Diese kostbare Veröffentlichung ist und bleibt ein Standard Work, welches den Herausgebern ebenso wie den Herstellern der artistischen Ausstattung und der Verlagshandlung zu hoher Ehre gereicht. Höchst belehrend ist der Vergleich dieser jüdischen Illustrationen des Alten Testamentes mit den christlichen: es ergäbe sich daraus der Gegenstand für eine eingehende monographische Studie, welche sich freilich auch auf die übrigen uns erhaltenen Haggadah-Handschriften zu erstrecken hätte.

i) Glasmalerei. Die Geschichte derselben hat eine neue Darstellung durch Dr. H. Oidtmann erfahren, welcher die Anfänge dieses Kunstzweiges, die Nachrichten des Mittelalters über die Technik, bis herab zum Jahre 1400 behandelt hat.[52]) Ich behalte mir vor, nach Abschluss des Werkes auf diese bedeutsame Publication eines die genaueste Kenntniss der Technik mit der gelehrten Ausrüstung verbindenden Forschers zurückzukommen.

k) Kunsttopographie und Denkmalpflege. Von den im Fortgang befindlichen Kunsttopographien liegt zunächst ein neuer Band unserer Badischen Kunstdenkmäler, bearbeitet von Prof. v. Oechelhaeuser, vor.[53]) Derselbe begreift den Amtsbezirk Tauberbischofsheim (Kr. Mosbach) und bringt eine Reihe wichtiger Denkmäler, zum Theil überhaupt

[51]) Die Haggadah von Sarajevo. Eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters. Von Dav. Heinr. Müller und Julius v. Schlosser. Nebst einem Anhange von Prof. Dr. David Kaufmann. 2 Bde. Wien, Hölder 1898.

[52]) Oidtmann, Dr. H., Die Glasmalerei. II. Theil. Die Geschichte der Gasmalerei. I. Band. Die Frühzeit bis zum Jahre 1400. Köln 1898.

[53]) Die Kunstdenkmäler des Grossherzogth. Baden, herausg. v. F. X. Kraus, IV. Band, 2. Abth. Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Tauberbischofsheim (Kr. Mosbach), bearb. v. Ad. v. Oechelhaeuser. Freib. i. B. 1898.

zum ersten Mal zur Kenntniss, zum Theil zum ersten Mal in einer dem heutigen Stand unserer Wissenschaft entsprechenden Weise. Distelhausen, Gerlachsheim, Grünsfeld, Grünsfeldhausen, Krautheim, Oberwittighausen, Tauberbischofsheim (mit der meisterlichen Behandlung der beiden Grünewald) sind die Glanzpunkte dieses Bandes. — Von den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz bringt Band IV, Abth. II den Kreis Rheinbach, bearbeitet von E. Polaczek, III den Kreis Bergheim, in Verbindung mit E. Polaczek bearbeitet von Paul Clemen.[54] Auch diese beiden Hefte bieten eine Fülle interessanten Materials und legen auf jeder Seite glänzendes Zeugniss von der Sorgfalt, dem Scharfsinn und der ausgezeichneten Methode ihres Bearbeiters ab. Der hochverdiente Leiter dieses Unternehmens, Herr Prof. Clemen, hat des Weitern (in Verbindung mit Dr. Lehner) durch seine Berichte über die Thätigkeit der Alterthums- und Geschichtsvereine sowie über diejenige der Provincial-Commission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz unseren Gegenstand gefördert.[55] In letzterem Berichte sind es namentlich die römischen Alterthümer von Trier, das karolingische Münster zu Aachen, die Glasmalereien zu Altenberg, Schloss Blankenheim, die Abteikirche zu Heisterbach, das Deutsch-Ordenshaus zu Koblenz, die frühgothischen Malereien in S. Caecilia in Köln, die Ursulalegende in der Pfarrkirche zu Lipp, welche Berücksichtigung finden. Endlich hat sich Prof. Clemen durch seine Schrift über die Denkmalpflege in Frankreich ein hervorragendes Verdienst um die hier in Betracht kommenden Fragen erworben.[56] Ein ähnlicher Bericht des Conservators der Denkmäler für die Provinz Posen, Herrn Dr. Schwartz, liegt mir ebenfalls vor. In diesem Zusammenhang mag gleich darauf hingewiesen sein, wie vortreffliche Dienste uns das von der Schriftleitung des Centralblattes der Bauverwaltung neubegründete Centralorgan für die Denkmalpflege erweist.[57] Gewiss werden diese zusammenfassenden Publicationen mitwirken, um die Pflege von Kunst und Alterthum in Deutschland einer einheitlicheren und geordneteren Zukunft zuzuführen.

Es bleiben einige Publicationen zu erwähnen, welche sich in das kunsttopographische Material einordnen. Der Badische Architekten- und Ingenieurverein hat gelegentlich seiner Tagung in Freiburg i. B. mit Unter-

---

[54]) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage des Provincialverbandes der Rheinprovinz. IV. Band. II u. III. Düsseldorf 1898—99.

[55]) Berichte über die Thätigkeit der Alterthums- und Geschichtsvereine und über die Vermehrung der städtischen und Vereinssammlungen innerhalb der Rheinprovinz. III. Bonn 1898. — Berichte über die Thätigkeit der Provincialcommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz und der Provincialmuseen zu Bonn und Trier. III. Bonn 1898.

[56]) Clemen, Paul, Die Denkmalpflege in Frankreich. Berlin 1898.

[57]) Die Denkmalpflege. Herausgegeben von der Schriftleitung des Centralblattes der Bauverwaltung. Schriftleiter: O. Sarrazin und O. Hossfeld. I. Jahrg. Berlin 1899. Jährlich 16 Bogen. Pr. M. 8.—.

stützung der Stadt einen prächtigen Band herausgegeben, in welchem L. Korth das alte Freiburg und Adelshausen, Kempf das Münster, S. Martin, die Kapelle des Peterhofes, die S. Michaelskapelle auf dem alten Friedhof mit ihrem Todtentanz behandelte.[58]) Dr. Jos. Schlecht verdanken wir einen guten, kurzen Abriss der Kunstgeschichte von Eichstätt;[59]) desgl. einen Aufsatz über die Aufgabe der christlichen Kunst gegenüber dem Naturalismus und Indifferentismus, zu welchem freilich manche Anmerkung zu machen wäre.[59]) Der fleissige und scharfsinnige Localforscher Prof. Heinrich Lempfrid[60]) in Thann untersuchte von Neuem das Doppelportal des Münsters von Thann, die Heinrichsstatue am Nordportal daselbst und zugleich überhaupt die Darstellungen Heinrich II am Oberrhein. Als muthmasslichen Meister des Portals sucht die gehaltvolle Abhandlung den Meister Bernhard (um 1435—1440) zu erweisen, denselben Künstler, welcher 1455 an dem Unterbau des hl. Grabes in Althann beschäftigt war.

Einen schönen Beitrag zur Geschichte deutscher Kunst in den baltischen Ländern bringt uns die Abhandlung des Herrn R. Hausmann in Dorpat über die kostbare Monstranz der K. Ermitage zu St. Petersburg, welche den Künstlernamen des Hans Ryssenberch trägt[61]). Herr Hausmann liefert den urkundlichen Nachweis, dass die Monstranz im J. 1474 in Reval vom Meister Hans Ryssenberch gearbeitet wurde, der dort seit 1450 als Bürger bis 1522 erwähnt wird und dessen Descendenz, bis 1604 nachweislich der Goldschmiedekunst treu blieb. Die Monstranz, in reichstem spätgothischen Stil gefertigt, hat wahrscheinlich ehemals der Dorpater Domkirche gehört und ist von da als Beute Iwan's des Schrecklichen im XVI. Jahrhundert fortgebracht worden. Sie wird zu den schönsten Werken dieser Gattung zu zählen sein.

Eine leider sehr kurze Uebersicht über die Regensburger Kunstgeschichte schenkt uns Prof. Dr. Ant. Weber in Regensburg, der kürzlich auch wieder über Dürer's religiöses Bekenntniss geschrieben hat.[62])

Hr. Georg Humann, der fleissige Forscher in Dingen der Essener

---

[58]) Freiburg i. Br., Die Stadt und ihre Bauten. Herausgegeben von dem Badischen Architekten- und Ingenieur-Verein. Freib. i. Br. 1898.

[59]) Schlecht, Dr. Jos., Zur Kunstgeschichte von Eichstätt. (Sep.-Abdr. aus dem Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt. XII, 1897). Eichst. 1898.

— Ders., Die Aufgabe der christl. Kunst gegenüber dem Naturalismus und Indifferentismus. Rede, geh. auf der Gen.-Vers. der Katholiken Deutschland's in Landshut 1897. Köln (1898).

[60]) Lempfrid, Prof. H., Kaiser Heinrich II am Münster zu Thann. VI. Jahresber. des Progymn. zu Thann 1897). Strassb. 1897.

[61]) Hausmann, R., Die Monstranz des Hans Ryssenberch in der K. Ermitage zu St. Petersburg. (SA. aus den Mitth. a. d. livl. Gesch. XVII, 2). Riga 1897.

[62]) Weber, Ant., Regensburger Kunstgeschichte im Grundriss, Regensburg 1898. — Ders. Zur Streitfrage über Dürer's religiöses Bekenntniss. Mainz 1899.

Kunstgeschichte, schenkt uns wieder einen kleinen, aber gehaltvollen Beitrag zu derselben[63]), speciell zur Kenntniss des Essener Kirchenschatzes.

Es ist ein anderer, sehr berühmter Schatz, derjenige von Monza, welcher neulich wieder in Dr. Kirsch's Untersuchnng über die sog. eiserne Krone berührt wurde.[64]) Die Abhandlung gelangt zu dem Ergebniss, dass die Krone nicht erst am Ende des XIII. Jahrhunderts, sondern Jahrhunderte vor der Krönung Heinrich VII entstanden sei und vielleicht noch der Zeit der Königin Theodelinde angehöre.

Herr Pfarrer Dr. H. Bergner, dessen fleissiger Feder wir in diesem Bericht schon öfter begegnet sind, hat die Glocken des Herzogthums Sachsen-Meiningen in einer umfangreichen und musterhaften Monographie behandelt.[65])

Die „Mittheilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, herausgegeben vom Directorium", bringen pro 1898 zwei gehaltvolle Aufsätze jüngerer Beamten unseres Nationalmuseums. Dr. K. Schaefer bespricht (S. 21) die Grabmäler der Markgrafen von Baden in der Schlosskirche zu Pforzheim, und Dr. Max Wingenroth (S. 28) zwei oberrheinische Glasgemälde aus der 1. Hälfte des XVI. Jahrhunderts (aus der Douglas'schen Samml., j. in Nürnberg).

Der Abteikirche von Maursmünster im Elsass ist eine neue monographische Bearbeitung durch die umfangreiche und sorgfältige Publication des Herrn Felix Wolf gewidmet, deren Abbildungen eine Menge interessanter Details in vortrefflichen Aufnahmen zur Anschauung bringen.[66])

Hier wäre denn auch Herrn Hasak's „Geschichte der Deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert" zu erwähnen[67]): eine kostspielige und in ihrer artistischen Ausstattung äusserst splendide Publication, welche manches plastische Werk in glücklicher Auffassung besser reproducirt, als es bisher geschehen ist, Was den Text angeht, so muss ich mir ein Eingehen auf denselben versagen, da er von den Problemen und der Methode der heutigen Kunstforschung zu weit abliegt, als dass für den Archäologen eine Auseinandersetzung mit ihm geboten wäre. Künstler werden manche Anregung und vor Allem ausgezeichnete Vorlagen zum Studium hier finden. Das Gleiche gilt von den so eben ausgegebenen, von keinem

---

[63]) Humann, G., Gegenstände orientalischen Kunstgewerbes im Kirchenschatze des Münsters zu Essen (S A. aus dem XVIII. Hefte der Beiträge z. Gesch. v. Stadt u. Stift Essen). Essen 1898.

[64]) Kirsch, Die longobardische, sog. eiserne Krone (Hist.-pol. Bl. 1898, CXXII). Mch. 1898.

[65]) Bergner, Heinr., Dr., Die Glocken des Herzogthums Sachsen-Meiningen (SA. aus d. 33. Hefte der Schriften des Vereins f. Sachsen-Meiningische Gesch. u. Landeskunde). Jena 1899.

[66]) Wolf, Felix, Die Abteikirche von Maursmünster im Elsass. Eine Monographie. Berlin, Wasmuth 1898.

[67]) Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert. Berlin, Wasmuth 1899. fol.

Text begleiteten Reiseskizzen Chr. Hehl's, welche hauptsächlich norddeutsche, aber auch Maulbronner Aufnahmen bringen.[68])

1) Zeitschriften. Mittheilungen der K. K. Central-Commission (Wien): 1898 XXIV 88 Gruber über Wandbilder in S. Christoph in Kärnten. — 92 Lechner Grabdenkmale in Breitenweg (Tirol). — 97 Nowak, Inschriften aus Alt-Olmütz. — 100, 160, XXV 95, 172 Neumann Reiseberichte aus dem Triestinischen, Aquileja, dem Littoral u. s. f. — XXIV 215 Speculum humanae Salvationis der Neureischen Stiftsbibliothek, herausg. von Hondek. — 1899 XXV 1 Frantz über Steinkreuze und Kreuzsteine in Mähren. — 171 Maionica Aus dem Staatsmuseum zu Aquileja. — 279 Hager Aus der Kunstgeschichte des Klosters Stams. — 294 Romstorfer Die alte griechisch-orthodoxe Pfarrkirche in Wolczynetz und die zu Toporontz.

Kirchenschmuck, herausg. von Joh. Graus in Graz: 1898 XXIX No. 1 Lang über das Appartemento Borgia. — 2 Quitt Stuckarbeiten in Mariazell. — 3 u. 4 Schreuch über Donner's Martinaltar in Pressburg und Stammel's Hochaltar in S. Martin bei Graz. — 6, 7 (Graus) Alvernia und seine Denkmale. — 8 Die Aussenmalereien zu Ranten. — Von der Certosa bei Pavia. — 9 Die S. Peterskirche zu S. Lambrecht und ihr Altar. — 10. (Graus) Der Sacromonte am Ortasee. — 11, 12 Die Engel in der Kunstdarstellung. — Der Flügelaltar von Pontebba. — 1899 XXX No. 1, 2 Schnerich Zur Geschichte der Altäre der Grazer Hof- und Domkirche (beachtenswerth). — 3 S. Vincenzo in Santo (Mailand). — 4 Mariahilf. — Aus der Umgebung von Eberndorf in Kärnten. — 5, 6 Neubauten aus alten Kirchenstellen. — 7 Der Flügelaltar von S. Martha. — 8 Mariazell. — Apostelkreuze in den Kirchen.

Archiv für christliche Kunst 1898, No. 1: Schön Zur Kunstgeschichte des Klosters Lorch. — Der Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg, — 2, 3 Das Antependium der Stiftskirche zu Comburg, — Der Rohndorfer Altar und die Gemälde zu Gündringen. — 3 Die Reutlinger Glockengiesserfamilie Eger. — 4 Meister Schramm? — Reste von Malereien in Comburg. — 5 Marianische Symbole. — 6 Altarwerk aus Weingarten. — 7 Kirchl. Metallarbeiten. — 6, 7 u. 8 Douglas'sche Sammlung alter Wandgemälde. — Zum Tabernakelbau. — 8, 9 Der Kronleuchter zu Comburg. — Beziehungen zwischen Köln und Oberschwaben im XV. Jahrhundert. — Gothischer Bildstock. — 9, 10 Keppler Raphael's Sposalizio. — 10, 11, 12 Der Oelberg in Mergen. — 11, 12 Drexler Albr. Dürer's Stellung zur Reformation. — 12 Kunstgegenstände in der Schlosskirche zu Ludwigsburg. — 1899 No. 1 Detzel Chorgestühl zu Weissenau. 2, 3 Drexler Albr. Dürer's Stellung zur Reformation, Fortsetzung, — Max Bach Zur Grünewald-Forschung. — 4 Mentz Grabdenkmal der Schulenburg in S. Katharinen zu Magdeburg. — 5, 6 Mayer Die Schenkenkapelle

---

[68]) Reiseskizzen, herausgegeben von Christoph Hehl, Arch.-Professor an der Kgl. Techn. Hochschule zu Berlin. Berlin, E. Wasmuth 1899, fol.

in Comburg. — 6, 7, 8 Detzel Gang durch restaurirte Kirchen. — 7 Der neue Hochaltar in Laach. — 8 M. Bach über Schramm. 9, 10 Hafner Neu entdeckte Wandgemälde in der Gottesackerkapelle von Bieringen. — A. Norb (umfangreicher Cyclus gothischer Malereien, Scenen aus dem Leben Jesu, insbesondere ein Weltenrichter). — 11 A. S. Die Spätgothik in Schwaben. — Schön Die Glockengiesserkunst in Ulm.

Christliches Kunstblatt, herausg. von Joh. Merz. 1898, XIL No. Wiegand, Fr. Die Hirtenbilder auf dem Sarkophag der Aurelia Hilara in Salona. — (Gradmann) zu Kraus Gesch. d. christl. Kunst; Forts. No. 2, 3, 4, 5. — 3/4 Krätschell Zu den neuesten Forschungen über den Ursprung der gothischen Architektur. — 4 Ostern. — 5 Gradmann Eine Schnitzerei von Riemenschneider. — 6 Evangelischer Kirchenbau. — 7 M. Bach Die sog. Nürnberger Madonna im German. Museum (stimmt Seeger in der Annahme bei, dass die Madonna aus Vischer's Werkstatt hervorgegangen sei, und glaubt, dass dieselbe als Modell einer in Erz auszuführenden Figur aufzufassen und zw. 1522—1525 entstanden sei). — Gradmann zu F. Winfr. Schubart's Glocken im Herzogthum Anhalt. Ich bemerke dazu, dass die in diesem Werke gegebene Datirung mehrerer Glocken, welche angeblich im XI. und XII. Jahrh. entstanden sein sollen, m. E. einer sehr scharfen Nachprüfung zu unterziehen ist. — 8 Die Katharinenkirche in Sch. Hall. — M. Bach Das Hüttengeheimniss vom gerechten Steinmetzengrund. — Pickerl Die S. Peter- und Paulskirche zu Markt Bruck bei Erlangen. — 9 Schnaase. — 10, 11 Hotzen Der romanische Kirchenbau und seine Entstehung am Nordrande des Harzes. — 11 Th. Zimmermann Der Christuskopf aus Kyberg. — 12 Schnittger Die S. Laurentiikirche zu Itzehoe. — 1899 XLI No. 1 Gr. Eine enträthselte Becken-Inschrift. — Grabmal der Familie Kestner. 2 Uhde's neue Darstellung des Abendmahls. — 4 z. Bau evgl. Kirchen betr. — Craemer Die Grabstätte des Reformators Justus Jonas. — Nestle Der Maulbronner (rom.) Bronze-Crucifixus. — 8 Franck, K. Ueber geistl. Schauspiele als Quellen kirchlicher Kunst. — Zu Dürers Ritter, Tod u. Teufel.

Zeitschrift für Christliche Kunst, herausg. von Al. Schnütgen 1897 X 325 Keppler Gedanken über die moderne Malerei (Forts.). — 343, 359 Renard kirchl. Silbergeräth aus Sächs.-Thür. Privatbesitz. — 371 Hugo v. d. Goes. — 1898 XI 1 Beissel Das Evangelienbuch des Eb. Priesterseminars zu Köln. — 19 Keppler Kanzeln aus mittelalterl. Dorfkirchen. — 33 Pfeifer Der siebenarmige Leuchter im Dom zu Braunschweig. — 49 Chr. Schneider Grisaillefenster in Altenberg. — 53 Schmid Modellstudium in der 1. Hälfte des XV. Jahrh. — 65 Schnütgen betr. Reliquienkreuz in Halle. — 73 Braun Rom. Taufstein in Neuenkirchen. — 85 Schlie Die Bronze-Funde zu Wismar, Schwerin, Gadebusch. — 109 Schnütgen Bischofsstab Albr. v. Brandenburg zu Stockholm. — Semper Elfenbeinerne Klappaltärchen des XIV. Jahrh. — 143 Schnütgen Roman. Opferbrett zu Stockholm. — 145 Ders. Aquamanilleuchter eb. — 149 Beissel Die Gebetbücher Albr. v. Brandenburg. — 151 Haendcke Ent-

würfe und Studien zu ausgeführten Werken Dürer's. — 187 Schnütgen Gestickte Caselborte im Germ. Nat.-Mus. — 193f. Schrörs, Heinr. Studien zu Giov. da Fiesole. — 225 Schnütgen Neuentdecktes Sassanidengewebe in S. Cunibert zu Köln. — 245 f. Prill in welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen? — 251 Steinbrecht Die Gastkammern zu Marienburg i. Pr. — 291 Schnütgen Gestickte Caselstäbe in Aschaffenburg. — 307 Schrörs Der Grundgedanke in Rafaels Disputa. Der Verf. will dieselbe als von Cajetan's Commentar zur Summa theologica des hl. Thomas und seiner Unterscheidung einer Theologia beatorum und Theologia viatorum inspirirt erklären. Die Erklärung ist nicht ohne Weiteres abzuweisen, doch muss ich darauf bestehen, dass die Disputa nicht losgerissen von den drei übrigen Wandbildern der Camera della Segnatura zu erklären ist. Meine Erklärung derselben war dem Herrn Verfasser unbekannt geblieben. — 1899 XII 1 Graeven Ein altchristlicher Silberkasten: erste hochwillkommene Publication des Silberkastens in S. Nazaro zu Mailand, auf welchem das Urtheil Salomon's, das Urtheil Daniel's, die Drei Jünglinge im Feuerofen, die Anbetung der Magier dargestellt sind: der Deckel zeigt Christus sitzend zwischen den Aposteln, bartlos. Ein kleines Enkolpion trägt die Inschrift DAEDALIA VIVAS IN CHRISTO nebst dem Monogramm Christi zwischen A und W. Man sieht in dieser Daedalia die Schwester des Consuls Theodorus Manlius (387). Das der Ambrosianischen Zeit (S. Nazaro begründet von Ambrosius 382) angehörige Werk wurde 1894 bei der Ausgrabung der Gebeine des Martyrs gefunden und war auf der Turiner Ausstellung zu sehen. Graeven's Beschreibung ist höchst dankenswerth, doch bedauere ich, dass S. 3 die erwähnte Inschrift nicht den Forderungen der Epigraphik entsprechend reproducirt ist. Ist sie alt und echt — warum sie dann in der nicht echten, liegenden Antiqua wiedergeben? — 15, 37 Kisa Vasa diatreta. — 23 Jos. Braun Die sog. Sixtus-Casel von Vreden. — 33 Haupt Der Hauptaltar zu Witting. — 43 Luthmer Die moderne Kunst und die Gothik. — 55 Oidtmann über chemische Glasmalerei des XVI. Jahrh. — 65 Schnütgen Gestickte Reliquienhülle des XIV. Jahrh. — 75 Haupt Bettelbretter. — 109 Meier Frühmittelalterl. Krypten. — 117, 147, 171, 209 Bertram Dombau zu Hildesheim betr. — 123, 183 Marchand Grabmäler in S. Ursula zu Köln. — 129 Hager Das goth. Bürgerspital in Braunau am Inn. — 161 Hager Mittelalterl. Kirchhofskapellen in Altbayern. — 175 Neuwirth Das Prager Synagogenbild nach Bartel Regenbogen. — 187 Schnütgen Spätgoth. Zeichenstickereien. — 194 Graeven Ein Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzant. Kunst (im inneren Gewölbe zu Dresden, zusammengehalten mit einem anderen aus dem Prov.-Museum in Hannover). — 207 Schnütgen Spätgoth. Ornamentstickerei auf Sammt. — 219 Ditges Emailplättchen des alten S. Cunibertsschreins in Darmstadt. — 225 Schnütgen Die silbervergoldete hochgoth. Monstranz des Kölner Domes. — 231 Beissel Die Kirche U. h. Fr. zu Trier. Der Verf. beschäftigt sich S. 231 mit der Frage, warum diese Kirche polygon ange-

legt und ob sie etwa eine zum Dom gehörende Taufkirche gewesen sei. Diese Frage ist längst durch die urkundlich bezeugte Thatsache entschieden, dass der der jetzigen Liebfrauenkirche vorausgehende ältere Bau den Titel S. Johannis Baptistae getragen hat. Wenn man sich berufen hält, über unsere Trierischen Alterthümer zu schreiben, sollte man doch etwas sattelfester in diesen Dingen sein als Herr Beissel.

Mittheilungen der Gesellschaft für Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler im Elass. 1897. N. F. XVIII, 203 Schwedler-Meyer Die Darstellungen von Tugenden und Lastern auf einem gravirten Bronzebecken des XII. Jahrh., im Besitz der Gesellschaft; interessante Bereicherung der Zahl rheinischer Schüsseln, welche bis jetzt bekannt sind (s. m. christl. Insch. d. Rh. II n. 407, 491, 653). Dem Verf. des Aufsatzes war das Material nur sehr unvollständig bekannt. — 222 Ingold Kloster Unterlinden in Kolmar im XIII. Jahrh. — 523 Adam Hans Hammerer in Zabern. — 1898 XIX 33 Dacheux Sebastian Brant's Annalen (auch kunstgeschichtlich zu beachten).

Jahrbuch der Gesellschaft für Lothringische Geschichte und Alterthumskunde. 1897. IX 97 u. 1898 X 120 Knitterscheid Die Abteikirche St. Peter auf der Citadelle in Metz, ein Bau aus merowingischer Zeit. Dieser bedeutende Bau, welchen ich s. Z. (Kunst und Alterth. im EL. III 430) in die kunstgeschichtliche Litteratur eingeführt habe, ist neuerdings durch die Gesellschaft neu erforscht worden, und es hat sich die Frage erhoben, ob er römischen oder merowingischen Ursprungs sei. Der Verfasser tritt in dieser Controverse auf meine Seite.

Bonner Jahrbücher, Heft CIII, 123 Siebourg Ein gnostisches Amulet aus Gelep.

Manches Material geringeren Umfangs findet sich wie gewöhnlich in der „Westpreussischen Zeitschrift“ und ihrem wohlredigirten Correspondenzblatt, in den „Nassauischen Annalen“, dem neu begründeten „Trierischen Archiv“, herausgegeben von M. Keuffer, in den „Rheinischen Geschichtsblättern“ (Bonn), in der „Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins“, dem „Schau in's Land“, der „Zeitschrift des Historischen Vereins im Breisgau“; der in Prag erscheinenden, hauptsächlich den liturgischen Interessen dienenden „Christlichen Akademie“, den „Annalen für Geschichte des Niederrheins“ u. s. f.

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1897. VIII 238 f. G. Pauli Der Heiligenberg von Varallo und Gaudenzio Ferrari. — Baumgarten, F., Oelberg und Osterspiel im südwestlichen Deutschland. — 55 Hampe Altarwerke in Dänemark. — 1898. IX 14, 35 Mendelssohn Skandinavische Kunst. — 84 Gerland Kreuzgang in S. Michael zu Hildesheim. — 177 Steinmann Das Testament des Moses. — 249 Haack Blasiuskapelle in Kaufbeuern. — 1899 X 33 Laban Genter Altar. — Haarhans Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam (sehr werthvoller Beitrag, aber nicht

erschöpfend). — 57 Hahn Die Kreuzwegstationen zu Bamberg nach Ad. Krafft. — 93 Brand Der Ahrensboeker Crucifixus. — 115. v. Fabriczy Neue Dantelitteratur. — 169 Steinmann Chiaroscuri in den Stanzen Raffaels (neue Beobachtungen). — 185, 285 Cubert Die malerische Decoration in S. Francesco d'Assisi (dilettantisch). — 236 Eckert Rom in der Renaissance. — 263 Aubert Altarwerk des Piero dei Franceschi in Perugia. — 315 Das silberne Kreuz in der Kathedrale von Guimarães in Portugal. — 1899 XL 11 Hotzen Die mittelalterlichen Malereien im Kreuzgang und im Dom zu Schleswig. — 25 Wörmann Die deutsche Cranach-Ausstellung zu Dresden. — 41 Luise M. Richter Die Dom-Façade von Siena.

Das „Repertorium" selbst brachte als specifische Beiträge zur ältern Christlichen Kunstgeschichte 1898 XXI ausser den erwähnten Arbeiten Dobbert's, Graeven's, Schmarsow's M. Wingenroth, Studien zur Angelico-Forschung (p. 335 f., 427 f.) — 1899 XXII 1 Schubring Die Fresken im Querschiff der Unterkirche S. Francesco in Assisi. — 33 Dülberg Das jüngste Gericht des Lucas v. Leyden. — 64 Dodgson Hans Wechtlin's Leben Christi. — 94 Vöge Zu den Bamberger Domsculpturen. — 105 Franck Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur. — 111 Max Bach Neues über Martin Schongauer. — 222 Weese Zu den Bamberger Domsculpturen. — 224 R(iffel) Zum Dreikönigsaltar im Freiburger Münster. — 815 Davidsohn Das älteste Werk der Franciscaner Kunst. — 364 Thode Das Blockbuch „Ars moriendi" eine Nürnberger Schöpfung. — 371 Lehrs über gothische Alphabete, — 379 Schmitt Deutsche Sechseckbasiliken in Wimpfen am Neckar und Metz an der Mosel. — 385 Dehio Zur Parlerfrage. — 390 W. Bode Verrochio und das Altarbild der Sacramentskapelle im Dom zu Pistoja. — 395 Michaelssohn Adam Krafft's sieben Stationen.

Freiburg i. B., 1. 12. 1899. *Franz Xaver Kraus.*

Sculptur.

Federico Cordenons. L'Altare di Donatello al Santo. Ricostruzione dell' arch. F. Cordenons basata sui documenti amministrativi della Basilica pubblicati dal Prof. A. Gloria. Padova. Prosperini. Aprile 1895.

Wenn auch schon einige Jahre seit ihrem Erscheinen verflossen sind, so wird doch auch ein nachträglicher Bericht über die kleine Schrift des Prof. F. Cordenons in Padua, die ein, wie mir scheint, sehr überlegtes Project für die Reconstruction des Hochaltars des Santo in Padua enthält, den Lesern des Repertorium nicht unerwünscht sein. Die beiden anspruchslosen Blätter sind nur privatim gedruckt und durch diese be-

klagenswerthe, in Italien leider sehr übliche Art der „Veröffentlichung“ in weiteren Kreisen gänzlich unbekannt geblieben, ja sie haben auch am Orte selber die Beachtung, die ihr die bei der Reconstruction des Altars betheiligten Behörden und Künstler wohl hätten zuwenden sollen, nicht gefunden. Der Bau Camillo Boito's und besonders die von ihm beliebte Art der Einfügung der Statuen und Reliefs von Donatello, die er in einer prächtig ausgestatteten Schrift (L'Altare di Donatello e le altre opere nella Basilica Antoniana di Padova. Milano 1897.) zu vertheidigen gesucht hat, werden kaum irgend Jemanden überzeugen oder künstlerisch befriedigen können. Sie schädigen vor Allem den Eindruck der Meisterwerke des grossen Florentiners auf das Empfindlichste und machen ihr Studium und ihren Genuss z. Th. fast unmöglich. So kommt die folgende Notiz leider sehr „post festum“, das für viele Kunstfreunde allerdings keineswegs ein Tag der Freude gewesen ist.

Cordenons stützt sich vor Allem auf die von Gonzati (La Basilica di S. Antonio in Padova. Padova 1852) und von A. Gloria (Donatello Fiorentino e le sue opere . . . in Padova. Padova 1895) veröffentlichten und auch von Boito in einem Anhange seinem Buche beigefügten Documente aus den Rechnungsbüchern der Kirche.

Er geht bei seinem Versuche davon aus, dass Donatello's Altarschmuck in den Documenten als „pala ovvero anchona“ oder bloss als „anchona“ bezeichnet wird, also ein architektonischer Aufbau auf oder hinter dem eigentlichen Altartische gewesen sein muss, der gewöhnlich als Flachreliefrahmen, Gemälde oder Sculpturen in sich schloss, hier aber, da die noch erhaltenen, nach den Rechnungen für den Altar von Donatello ausgeführten 7 Statuen auch auf den Rückseiten sorgfältig durchgearbeitet, der Madonnenthron sogar mit Reliefs geschmückt ist, also von allen Seiten sichtbar waren, den Character eines allseitig offenen Baues, einer Aedicula, die die Statuen einrahmte und bedachte, gezeigt haben muss. Diese seine Vermuthung findet eine Bestätigung in dem Rechnungsvermerk über 4 Rundsäulen und 4 viereckige Pfeiler, die allseitig sorgfältig bearbeitet waren und nach dem hohen Preise (200 Lire) ansehnliche Dimensionen gehabt haben müssen, also nicht bloss Ziertheile gebildet haben können und in der Erwähnung einer Kuppel (chua), die einen Theil der Bedachung gebildet haben wird. Boito sucht vergeblich die Bedachung dieser Pfeiler und Säulen herabzudrücken, indem er sie als Säulchen bezeichnet. Auch die Kosten für eine grosse Menge von Eisenwerk, das für ein bei bestimmter Gelegenheit i. J. 1448 errichtetes Holzmodell des Altars (bei dem auch wieder die Pfeiler und Säulen ausdrücklich erwähnt werden) zur Verwendung kam, lässt darauf schliessen, dass es sich um einen freistehenden Bau gehandelt haben muss.

Das Crucifix Donatello's, das Boito in sachlich wie künstlerisch ganz unbefriedigender Weise am Altar hinter der Madonnenstatue auf einem Konsol (!) aufgestellt hat, würde allerdings in einem solchen architektonischen Bau keinen Platz finden können. Es ist aber auch in der That

weder für den Altar angefertigt noch je zu seinem Schmucke verwendet worden. Es war schon längere Zeit bevor der Neubau des Altars (1446) beschlossen wurde, und zwar im Jahre 1443 (vor Januar 1444), von Donatello begonnen worden, und offenbar für einen ganz anderen Platz bestimmt gewesen. Boito hält den „in der grossen Kapelle über dem grossen Altar des Chors" aufgestellten Christus, der 1447 erwähnt wird, für den Crucifixus Donatello's, den Altar für den alten, der trotz des Neubaues erst 1468 dem Chorgestühl der Lendinara geopfert worden sei. Donatello's Crucifix ist aber überhaupt erst 1449 (Restzahlung am 23 Juni 1449) vollendet worden, und sollte, wie aus einem Zahlungsvermerk (von 1448) an den Maler Nicolo (Pizzolo), der das Kreuz blau malen und vergolden sollte, hervorgeht, in der „Mitte der Kirche" (a mezo la jexia — Gonzati Doc. 81) Platz finden, also ungefähr an der Stelle, an der es nach Angabe Valerio Polidoro's (Memorie religiose . . di S. Antonio. Venezia 1590 p. 27) auch später sich befunden hat, nämlich auf (oder über) dem Bogen der Querwand, die den Chor von dem Kirchenraume trennte, und zwar (nach Polidoro) zwischen den Statuen der h. Prosdocimus und Ludwig von Donatello.[1])

Es hatten also nur die 7 noch erhaltenen Statuen der Madonna und der Heiligen, die nach den Rechnungen in der That für den Altar von Donatello angefertigt worden sind, in dem Bau, der die Ancona oder Pala darstellte, Platz zu finden.

Die obenerwähnten 4 Pfeiler standen offenbar an den Ecken, die 4 Säulen in der Mitte, in 2 Reihen hintereinander und waren durch Gebälk aus Stein mit Bronzeschmuck, von dem in den Rechnungen ebenfalls die Rede ist, verbunden. Nach Cordenons' Ansicht standen in dem mittleren, von den 4 Säulen gebildeten Raume die Statuen der Madonna und der beiden vornehmsten Heiligen, Antonius und Franciscus, in den Seitenabtheilen zur Rechten und zur Linken, also zwischen den Säulen und den Pfeilern, je 2 der übrigen 4 Heiligenbilder. Da Marcantonio Michiel (Anonimo Morelliano) aber nur von 5 Statuen auf dem Altar spricht, und Polidoro zwei der Heiligenstatuen zu Seiten des Crucifixus oben auf dem Bogen der Chorwand gesehen hat, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass in den Seitenabtheilen des Altarbaues nur je eine Statue gestanden habe, wenn nicht die Umstellung erst später stattgefunden hat; denn ursprünglich waren alle 7 Statuen ausdrücklich für den Altar bestellt worden (Gonzati Doc. 81, p. 88).

Dieser Bau aus Pfeilern und Säulen ruhte auf einem Untersatze, der der Predella des gemalten Altarbildes entsprach, und mit Reliefs ge-

---

[1]) Offenbar auf Irrthum beruht die Lesart „tolarolo" und „tola" im Doc. vom 11. Febr. 1449 (Boito p. 39), und damit auch die Erklärung als „tavola" statt „telarolo" und „tela" (Leinwand, die zum Schutz des Raumes, in dem Donatello arbeitete, dienen sollte). Vgl. Doc. vom 6. Mai 1449 (Boito p. 43), wo derselbe Francesco richtig „telarolo" heisst und „tela" (Leinwand) liefert.

schmückt war, der auch von M. A. Michiel ausdrücklich als „sgabello", von Vasari als „predella" bezeichnet wird. Diese Predella setzte nun wieder auf einem Sockel von der Höhe des vor ihm stehenden Altartisches auf.

Durch diesen Aufbau und durch die Maasse der erhaltenen Reliefs ist die ganze Anordnung der architektonischen Theile und der Sculpturen im Schema gegeben. Der Sockel hatte der Anordnung der 4 Pfeiler und 4 Säulen in zwei Reihen hintereinander entsprechend die Form eines länglichen Viereckes. An der Rückseite unten war das in den Rechnungen aufgeführte grosse Eisengitter angebracht, das den Gläubigen den Blick auf die in der Krypta aufbewahrten Reliquien gestattete. Vorn in der Mitte sprang, in seiner Länge dem Abstande der Säulen in der Mitte entsprechend, der Altartisch vor, an dem vorn das Relief, Christi Leiche von Engeln betrauert, und 2 der Evangelistensymbole durch Säulchen getrennt angebracht waren, während die übrigen 2 Evangelistensymbole die Seitenwände des Altartisches zierten. Die Predella wurde der Länge nach durch 4 vorspringende, den auf ihnen ruhenden Pfeilern und Säulen entsprechende Basamente, die auch in den Rechnungen figuriren, in 3 Abschnitte eingetheilt, deren mittlerer, und damit also auch der Abstand der Säulen von einander, durch das erhaltene Steinrelief mit der Grablegung, das nach Michiel und Vasari seinen Platz auf der Rückseite der Ancona (wohin es auch das minderwerthige Material weist) hatte, abgemessen wird (1,90 m), während die Länge der seitlichen Abschnitte (und damit also auch die Abstände der Pfeiler von den Säulen) und ebenso die Tiefe der Aedicula durch die vorn und an den Seitenflächen der Predella angebrachten vier länglichen Broncereliefs bestimmt werden (1,22 m). Michiel sagt allerdings, dass von den 4 Reliefs 2 vorn und 2 hinten sich befunden hätten, wonach 2 der Reliefs nicht, wie Cordenons will, an die Seitenflächen sondern an die Rückseite der Predella verwiesen würden. Michiel drückt sich aber bei der Beschreibung überhaupt so wenig praecis und klar aus, dass man es im einzelnen nicht so genau mit seinen Worten nehmen darf. Die Verhältnisse des Grundrisses werden so ganz annehmbare, die Mittelfläche ist ein und einhalb Mal so lang als jede der beiden seitlichen und bildet ein längliches Viereck, während die Seitenräume quadratisch gestaltet sind.

An der Predella hat Cordenons auch sehr geschickt einen trefflichen Platz für die 12 schmalen Broncereliefs mit tanzenden und musicirenden Engeln, denen Boito einen inhaltlich wie künstlerisch geradezu anstössigen Platz in langer Reihe nebeneinander vorn am Altar zu Seiten des todten Christus gegeben hat, gefunden. Gegen die von C. vorgeschlagene Verwendung der Reliefs als Schmuck der Wangen der 12 an der Predella vorspringenden Basamente wird sich kaum ein stichhaltiger Einwand vorbringen lassen.

Für die Form des Gebälkes und des Daches, das auf den Pfeilern und Säulen auflag und das architektonische Ganze abschloss, geben die

Documente nur einen einzigen Anhaltspunkt. Es ist hier nämlich von einer „chua“ (Kuppel) die Rede, die sich also offenbar über den 4 Säulen in der Mitte erhob. C. verbindet dann die Pfeilerpaare mit einander und mit den Säulenpaaren durch gerades Gebälk und nimmt als Verbindung der 4 Säulen mit einander halbkreisförmige Bogen an (ganz analog den architetkonischen Formen in Donatello's Relief mit dem Wunder an dem Geizhalse), die von vorn nach hinten eine Art Triumphbogen bildeten, und die dazu dienten, die flache Kuppel zu tragen, die sich über der Madonna wölbte, und die oben als Krönung des Ganzen die Statue oder Halbfigur Gott Vaters in Stein, die in den Rechnungen genannt wird, trug. Boito sucht sich dieser ihm unbequeme Kuppel zu entledigen, indem er, ohne jeden Grund, annimmt, sie wäre für den alten Altar, den man neben dem neuen hätte stehen lassen, bestimmt gewesen, und bemüht sich, alle Einwände schon im Voraus durch die wenig sachliche Entgegnung zu widerlegen, dass, wer sich vorstellen wollte, dass über der Pala Donatello's sich eine Kuppel erhoben hätte, ebensowenig die Documente als Donatello oder überhaupt das Quattrocento verstände! In Wahrheit treffen aber diese Vorwürfe keinen anderen mehr als den Architekten des neuen Altars des Santo.

Im Einzelnen mag, wie Cordenons selber bescheiden zugesteht, in seinem Entwurfe manches verfehlt sein. Die Details der Skizze, die er seinem Schriftchen beifügt, durch die er aber sein Project wenig vortheilhaft vertheidigt, fordern allerdings zu vielen Einwänden heraus, aber im Ganzen nähert sich sein sorgfältig und überlegt durchgeführter Reconstructionsversuch in der allgemeinen Anlage doch ausserordentlich dem Bilde, das Donatellos' Meisterwerk gewährt haben mag. *P. K.*

Dr. Conrad Buchwald, Adriaen de Vries, XXV. Band der neuen Folge von E. A. Seemann's Beiträgen zur Kunstgeschichte. Leipzig, E. A. Seemann 1899. 119 SS.

Der Verfasser des genannten Buches hat schon vor mehreren Jahren eine Studie: „Zwei Bronzebildwerke des Adriaen de Vries in Schlesien“ veröffentlicht (Sonderabdruck aus Schlesien's Vorzeit in Bild und Schrift, Bd. VI, Heft 4). Sie war tüchtig durchgebildet, wohl ausgereift und erweiterte unser Wissen von dem sehr begabten, virtuosen Bildhauer des XVII. Jahrhunderts Adriaen de Fries. Man kannte ihn wohl in weiten Kreisen nach seinen Brunnen in Augsburg, nach den auffallenden Arbeiten im Wiener Hofmuseum und nach Anderem. (Da er gewöhnlich de Fries signirt, schreibe ich den Namen mit F-, wogegen Buchwald mit anderer Begründung die Schreibweise de Vries gewählt hat.) Erst durch Buchwald's Studien gewinnt man aber eine ausreichende Uebersicht über das Wirken des genannten Bildhauers, und die neue Monographie sei hiermit allen Fachgenossen warm empfohlen. *Th. v. Fr.*

Malerei.

Adolfo Venturi, La Madonna — Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine con 5 stampe in fotocalcografia e 516 in fototipografia. Ulrico Hoepli. Milano.

La critica moderna, poste le basi sicure della storia dell' arte italiana, si avvantaggia a guardare addietro, a quando a quando, nel percorso dell arte, analizzando le forme diverse adoperate nelle rappresentazioni di dati soggetti. E poichè ai fatti del Cristianesimo l'arte si ispirò sempre di preferenza, lo studio iconografico si volse quasi esclusivamente a quelli, cercando seguirne passo passo le rappresentazioni attraverso i secoli. Lo svolgimento artistico delle rappresentazioni della Madonna doveva essere tra i primi a tentare i critici, come quello che riassumeva in sè tutta la poesia dell' arte italiana. Jamerson, Schmid, Rohault de Fleury, De Rossi, Baldoria vi si erano provati, ma i loro studï erano rimasti monchi, nell' esame delle immagini di determinati periodi, senza il confronto con quelli che passarono e si susseguirono. Mancava fin qui la ricerca iconografica completa che seguisse tutto lo svolgimento della gentile rappresentazione, dalle catacombe di Priscilla alle cattedrali del Rinascimento. Per fortuna la lacuna è stata colmata col volume di Adolfo Venturi, edito signorilmente da Ulrico Hoepli di Milano.

La vita della Vergine vi è seguita passo passo attraverso le varie rappresentazioni, dalla Natività fino all' Assunzione, col più rigoroso esame critico e nello stesso tempo con quella genialità di forma che rende gli scritti del Venturi attraentissimi anche ai profani dell' arte. Le moltissime e belle tavole corredano il volume con tal ricchezza che non v' è quasi pagina che non ne via provvista, e l' autore ha raggiunto lo scopo che nella loro disposizione si è proposto: che è quello di far provare a chi le scorre la stessa impressione che egli provò nell' esame progressivo delle opere originali, in modo da dare l' idea esatta dello svolgimento artistico di quelle rappresentazioni.

Uno studio sul' immagine sacra della Vergine precede, a mo' di prefazione, gli altri. In un dipinto del III° secolo nelle catacombe di Priscilla è la più antica immagine della madre che si stringe al seno il figlio; la gentile rappresentazione fu ripetuta dagli artisti cristiani con frequenza, da quando fu loro concesso di portare i loro riti alla luce del sole. Nella gioia del trionfo la Chiesa raccolse e raccontò tutti i particolari della sua storia, ma la figura della Madonna sembrò più nobilitata quando prese voga la tradizione che alcune immagini della Vergine custodite in Gerusalemme fossero veri ritratti suoi e si attribuirono poi a San Luca, per la necessità di accrescerne l'importanza col suggello di un nome storico. Le Madonne dette di San Luca, dal volto ovale, gli occhi dallo sguardo dolce assai grandi, il naso diritto, piccolo, floride le labbra, rotondo il mento, furono accolte dall' Occidente. Nel Medioevo, col decadere

dell' arte greco-romana, quel dolce viso si fece men bello, si allungò, gli occhi si fissarono, dilatati, nel vuoto; a compensare la povertà e la convenzionalità del disegno la figura si arricchì di gemme e di ori. Dal secolo V in avanti il culto della Vergine acquistò importanza sempre maggiore anche nell' Occidente e, prima che altrove, nei luoghi congiunti da stretti vincoli con l' Oriente, a Ravenna, a Parenzo nell' Istria, a Venezia. Ma l'arte discende sempre più nel buio della barbarie fino intorno al secolo XI. A Roma i marmorari ricercanti entro ai marmi l'anima dell' arte accennavano a nuovi ideali quando, da noi l'arte bizantina, senza patria, mandava gli ultimi aneliti. La nuova arte romanica abbandonò l'antico apparato bizantino, ma la figura della Madonna rimaneva stentata, lunga, senza corpo sotto le vesti. Nel secolo XIII l'arte fa passi giganteschi finchè, con Nicolò Pisano, la naturalezza dei movimenti della Vergine dal tipo Giunonio si accoppia con la tradizione classica e il capo si piega mollemente verse il divin Figlio. Giotto le dedica un monumento eterno nella cappella degli Scrovegni, la spoglia degli inutili ornamenti dei tempi passati e la umanizza nelle modeste apparenze della popolana che la Provvidenza chiama all' altezza di gaudi e di dolori divini. L'arte gotica darà a quella figura le corone gigliate, ma già l'elemento ideale si mesce al reale e la Vergine diventa „la cosa gentile" del Petrarca. Ancora un passo e la Madonna sarà, nell' arte del Rinascimento, la madre che sorride, che scherza col figlio: tenera in Donatello, semplice, quasi infantile in Beato Angelico, piena di grazie in una dolce festa di colori in Botticelli, circondata di rose e di festoni di frutta in Luca della Robbia, troneggiante ma presaga dell' avvenire del figlio nel Francia, idealizzata in Rossellino, in Desiderio da Settignano, in Benedetto da Maiano, in Mino da Fiesole. Filippino Lippi sembra riassumere, nella figura del tabernacolo di Prato (che il Venturi riproduce sulla copertina del volume), i più cari attributi dati alla donna celeste dall' arte toscana e Michelangiolo, nel tondo del Museo Nazionale di Firenze, compie grandiosamente l'opera di Donatello.

V' è un gruppo di artisti che (quasi un nuovo misticismo aleggi sulla terra) danno alle loro Madonne un' aria monacale, compunta, pensosa, ma sotto i candidi veli la bellezza trionfa sempre: tali Perugino, Lorenzo di Credi, il Francia, il Bergognone, Giovanni Bellini. Il tipo italico della venustà muliebre sfolgoreggia nelle Vergini di Raffaello, di Leonardo, di Giorgione, del Correggio, di Tiziano. Raffaello s'ispira da prima a Perugino nell' idealizzare la donna umbra, poscia all' arte fiorentina e finalmente, a Roma, le sue Madonne „trasforma in un tipo vigoroso (sono parole di Venturi) idealizzando le forme delle donne della campagna romana, si che i loro occhi grandi con nere sopraciglia arcuate, le loro carni soleggiate si rivedono nella Madonna di Dresda, ma il naso grosso all' estremità, le labbra tumide trovano correzioni sapienti dal maestro immortale".

Leonardo alle donne lombarde chiede quella bellezza molle e maestosa che ripete nelle sue Vergini; Giorgione alle donne venete l'ovale

dei volti e Tiziano lo splendore delle carni sane e fresche; alle donne dell' Emilia Correggio le carni candide soffuse di rosa.

„Le gentildonne delle corti italiane, le madri belle di casalinghe virtù, le fanciulle sorridenti d'amore, tutte ritratte nel secolo XV, recarono la venustà di cui erano adorne, come una collana di gemme, alle Madonne loro ideale eredi."

Seguire il libro del Venturi, minuziosamente analitico, in una modesta recensione non è possibile. Tutti i momenti della vita della Madonna a cui l'arte potè ispirarsi, la Natività, la presentazione al tempio, lo sposalizio, l'Annuciazione, la Visitazione, le angosce di Giuseppe, il Presepe, l'adorazione dei Magi, la Purificazione, la fuga in Egitto, la disputa di Gesù nel tempio, la passione di Cristo, la crocifissione, la deposizione, „la Pietà", l'Ascensione, la Pentecoste, l'Assunzione, sono presi in esame in tutti i rami dell' arte: negli avorï, nelle miniature sui codici, nelle pitture, dalle prime manifestazioni a quelle del cinquecento.

Il testo trova poi un necessario e chiaro supplemento nelle illustrazioni abbondantissime, si che il lettore può facilmente seguire i progressi nei varii modi d'interpretare ogni soggetto. Un tal libro, e per la genialità del soggetto e pel nome dell' autore e per la ricchezza tipografica di cui è rivestito avrà certamente un successo popolare anche in Germania; infatti un 'edizione tedesca del libro del Venturi è già stabilita.

Credo che non avrei potuto finire con miglior notizia pei lettori del Repertorium questo che avrebbe voluto essere una recensione ma che, per la natura dell' argomento svolto ed illustrato dal Venturi, è riuscito necessariamente un modesto cenno bibliografico. *F. Malaguzzi.*

(Conte Alessandro Baudi di Vesme). Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino. (Con 23 riproduzioni fotografiche). Torino. Vincenzo Bona 1899.

Nach dem Vorgange der Belgischen Galerien hat man im Norden einen Typus des Galerie-Kataloges ausgebildet, der die eingehendsten Studien über die Künstler wie über die Werke in anspruchsloser und vor Allem in kürzester Form dem Benutzer bieten und ihn über alles Wesentliche und nur über das Wesentliche unterrichten soll. In Italien schwankt man noch zwischen dem dürren Verzeichniss, das kaum mehr als die Nummern, die oft genug falschen Namen der Künstler und die Titel der Werke angiebt, und dickleibigen Compilationen, die mehr eine Serie von Vorlesungen über die einzelnen Meister, als ein Katalog genannt werden müssen. Der richtigen Mitte zwischen diesen Extremen nähert sich in erfreulicher Weise der Katalog, den Alessandro Vesme mit liebevoller Sorgfalt und bescheidener Zurückhaltung von der seiner Obhut anvertrauten Gemäldesammlung angefertigt hat. Der vor Kurzem von ihm durchgeführten Neuordnung der Galerie nach Schulen, über die er eingehend im dritten Bande der „Gallerie Nazionali Italiane" (Per cura del Ministero d. Pubbl. Istruzione, Roma 1897, p. 3ff.) berichtet hat, folgt der

V. auch in der Anordnung seines Kataloges. Man wird diesem älteren System, das besonders die Bequemlichkeit der Besucher der Galerie in's Auge fasst, vor der in den neueren Katalogen der nordischen Galerien üblichen alphabetischen Anordnung der Künstlernamen kaum den Vorzug geben können. Dem eiligen Besucher sollte durch die nöthigen Angaben am Bilde selber mitgetheilt werden, was er nothwendigerweise wissen muss, und seine Aufmerksamkeit nicht von den Kunstwerken, deren ihm überall schon viel zu viele in verwirrender Masse gezeigt werden, abgelenkt werden. Man muss auch wohl unterscheiden zwischen einem Führer und einem Kataloge, aus dem man sich doch vor Allem schnell unterrichten können soll, welche Thatsachen über ein bestimmtes Werk der Sammlung bekannt sind, und wo es in der Litteratur Erwähnung gefunden hat. Für das eingehendere Studium in der Galerie und besonders ausserhalb derselben, ist die alphabetische Anordnung fraglos die practischere. Bei einer streng systematischen Aufstellung der Gemälde, wie sie in der Galerie in Turin durchgeführt ist, bietet die Eintheilung des Kataloges nach den Sälen allerdings den Vortheil, dass die gleichartigen Kunstwerke, die Gemälde der einzelnen Schulen übersichtlich bei einander stehen. — Bedauerlich ist es, das der V. der neuen Anordnung folgend, die Nummern wieder geändert hat. Das erschwert die Identificirung der z. Th. nun anderen Meistern zugeschriebenen Bilder mit den Angaben in der Litteratur ausserordentlich und führt häufig zu störenden Irrthümern.

Der Katalog beschränkt sich in lobenswerther Kürze auf die nöthigsten Angaben. Die Einleitung bildet ein Abriss der Geschichte der Sammlung. Die historischen Notizen über die einzelnen Maler hätten allerdings etwas weniger dürftig sein können. Man vermisst jede Angabe über Schulzusammenhang und Entwickelung der Künstler. Der locale Gesichtspunkt scheint zu sehr betont, wenn z. B. von Barnaba da Modena nichts anderes gesagt wird, als dass er in Piemont und Monferrato in der 2. Hälfte des XIV. Jahrh. gearbeitet habe, wenn Carle van Loo der Piemontesischen Schule eingefügt wird, weil er in Nizza Maritima geboren ist. Der knappen Beschreibung folgen die Angabe des Materials, auf dem das Bild gemalt ist, (die wohl auch die Art des Holzes hätte berücksichtigen sollen) und der Maasse, dann Notizen über die Geschichte des Bildes, über die verschiedenen Zuschreibungen und endlich ein Verzeichniss der Abbildungen und der Litteratur, in der das Werk Erwähnung findet. Alle diese Angaben zeugen von grösster Sorgfalt in der Benutzung der Quellen und der Litteratur und von Zurückhaltung und Besonnenheit des Urtheils.

Jetzt da man überall die Nothwendigkeit eingesehen hat, eine systematische Durcharbeitung des gesammten Denkmälervorrathes in Angriff zu nehmen, wird sich wohl das Bedürfniss nach einer einheitlichen Form der Galerie-Kataloge dringend fühlbar machen, und man wird auch in Italien beginnen, die Erfahrungen, die man anderwärts gemacht hat,

bei der Ordnung und Katalogisirung der Sammlungen zu verwerthen. Leider betrachtet man aber hier immer noch die Leistungen des Nordens entweder mit einem fast unverständlichen, chauvinistischen Hochmuth, oder man lässt sich allzuleicht durch die Erkenntniss ihrer Ueberlegenheit entmuthigen. Freilich müsste zuerst etwas mehr Ruhe und Stabilität in der Verwaltung erreicht werden und vor Allem mehr sachliches Interesse für die Kunstwerke an die Stelle des blossen Localpatriotismus und des persönlichen Ehrgeizes treten. Der Katalog Vesme's ist gerade deshalb, trotz mancher Mängel, mit um so grösserer Freude zu begrüssen, weil die Arbeit in der That Zeugniss ablegt für eine lange, liebevolle und ganz sachliche Beschäftigung des Verfassers mit den Kunstwerken seiner Sammlung. *P. K.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die **„Pax von Chiavenna"**, eine fälschlich so bezeichnete kostbare Cimelie der Domkirche jenes alten Hauptortes des Veltlin, die erst neuerdings in der Abtheilung für kirchliche Kunst der vorjährigen Voltaausstellung zu Como den Kreisen der Kunstliebenden bekannt wurde, macht D. Sant' Ambrogio in einem längeren, interessanten Artikel der „Lega lombarda" (No. 212—213 vom 5.—7. Aug. 1899) zum Gegenstande ausführlicher Betrachtung. Das fragliche Kunstwerk, der obere Deckel eines Einbandes von beträchtlichen Maassen (25 auf 40 cm), bestehend in einer goldenen Platte, die ausser den vier Medaillons der Evangelistensymbole an den vier Ecken in getriebener Arbeit, und dem mit Edelsteinen ausgelegten und von feinem Filigran umrankten Kreuz im Oval der Mitte — ähnlich gestaltete, kleinere Medaillons in Email mit den Darstellungen Christi in der Mandorla (Mitte der oberen Seite), des Verkündigungsengels und der Jungfrau (Mitte der linken und rechten Seite) und der Heimsuchung (Mitte der untern Seite) sowie sonst auch reich über die Fläche der Platte verstreuten Schmuck an Edelsteinen und zu Cameen geschnittenen Opalen trägt, enthüllt sich auf den ersten Blick als ein aussergewöhnlich reiches Erzeugniss der rheinischen Emailleurkunst des XII. Jahrhunderts, wie wir deren diesseits der Alpen manche besitzen, wie sich aber in Italien ausser der in Rede stehenden Arbeit nur noch in S. Maria maggiore zu Capua die jetzt andern Zwecken dienenden beiden Deckel eines Messbuches thatsächlich, sowie die Kunde von einer ähnlichen Einbandtafel erhalten hat, die 1172 durch Papst Alexander III. der Abtei von Montecassino geschenkt, seit langem untergegangen ist.

Ueber die Veranlassung der Entstehung, sowie den Zweck, dem die „Pax" von Chiavenna zu dienen bestimmt war, ist es Sant' Ambrogio gelungen, wenn auch nur hypothetischen Aufschluss zu erlangen aus dem Distichon in leoninischen Versen folgenden Wortlauts, das den Christus in der Mandorla am obern Rande umzieht:

Vivant in Christum regnum teneantque per ipsum
Me fecerant tantum faciunt vel condere actum.

Hiernach dienten die Einbanddeckel zur Verwahrung eines Dokumentes von ungewöhnlicher Bedeutung, und kirchlicher Bestimmung. Unser Ver-

fasser glaubt es in der Bulle Papst Alexander III. vom Jahre 1178 sehen zu können, womit die Collegiatkirche von Chiavenna in den besonderen päpstlichen Schutz aufgenommen, und ihr — mit Rücksicht auf die Zwistigkeiten, die seit langer Zeit zwischen ihr und dem Bisthum von Como bestanden — all' ihre bisher über die Kirchengemeinden des Veltlin's geübten Rechte, wie auch der Besitz ihrer seitherigen Güter und sonstigen Gerechtsame gewährleistet wird.

Aehnlich wie mit der „Pax" von Chiavenna, verbindet sich auch mit dem obenerwähnten Erzeugniss rheinischer Emailleurkunst in S. Maria maggiore zu Capua, dessen eine Tafel jetzt als Thür eines Sacramentshäuschens dient, während die andere im Schatze der Kirche aufbewahrt wird, der Name Papst Alexander III., — u. z. wahrscheinlich aus gleichem Anlass wie bei dem erstbesprochenen Werke. (S. die Studie D. Sant' Ambrogios's über die Capuaner Cimelie in der Lega lombarda vom 20. Aug. 1899. Zuerst hatte sie Salazaro in seinen „Monumenti dell' Italia meridionale" unter Beifügung einer Reproduction besprochen.) Denn es war 1174, dass der genannte Papst „Ecclesiam Capuanam petente Alphano archiepiscopo tuendam suscepit" (Ughelli VI, 327), ein Act, bedeutsam genug, um den Erzbischof Alphanus (1163—1183) zu veranlassen, dessen Andenken durch die Stiftung einer so kostbaren kirchlichen Cimelie festzuhalten. Dass diese aber zwischen den Jahren 1172 und 1183 entstand, ergiebt sich einerseits daraus, dass sich darauf der im erstangeführten Jahre canonisirte Thomas von Canterbury dargestellt findet, und dass andrerseits der Erzbischof Alphanus 1183 starb. *C. v. F.*

Der alte Dom von Brescia, die sogenannte Rotonda wird von A. Mercanti in der Monatsschrift Emporium (1898, Märzheft S. 198 ff) zum Gegenstand einer längeren Studie gemacht, worin auf Grund der Ergebnisse der in den letzten 15 Jahren durchgeführten gewissenhaften Restaurirung des Monumentes dessen räthselhafte Baugeschichte wenigstens einigermassen aufgehellt wird. Schon Cordero di S. Quintino hatte die Tradition, die den Bau der Zeit der Königin Theodelinde zutheilte, mit triftigen Gründen abgewiesen und dessen Entstehung in die Epoche Karl d. Gr. gesetzt. Die Chronik eines Notars Rodolfo aus dem XI. Jahrhundert verzeichnete nämlich zu dem Jahre 775 die Existenz einer dem h. Petrus geweihten Kathedrale unter der Benennung Mater ecclesia aestiva, während i. J. 838 bei Anlass der Uebertragung der Asche des h. Filastrius in die Krypta des der h. Jungfrau geweihten neuen Domes von diesem als der Mater ecclesia hiemalis die Rede ist. Dieser Bau nun wurde von Cordero mit der Rotonda identificirt, — mit Unrecht, wie die neuesten Untersuchungen ergaben, denn die eben erwähnte, noch bestehende Krypta in Form einer dreischiffigen mit Kreuzgewölben und einem Querschiff versehenen Basilika kann unmöglich ursprünglich unter einem Rundbau angelegt worden sein; überdies hat die bei Gelegenheit der jüngsten Restaurirung vorge-

nommene genaue Untersuchung ihrer architektonischen Details, namentlich der Säulencapitäle, ergeben, dass sie dem V.—VII. Jahrhundert angehören. Sodann aber fand man in einem der drei Pfeiler, die von den acht, worauf die Kuppel der Rotunde ruht, einer Reconstruction unterzogen werden mussten, als Baumaterial verwendet einen Marmorblock, worauf sich — als Fragment wahrscheinlich eines Epitaphs — die Inschrift befand: Anno dominice incarnationis 897. Es muss daher der Bau der Rotunde nach diesem Zeitpunkt ausgeführt worden sein, und wenn man bedenkt, dass eine gewisse Zeit, dahin gegangen gewesen sein musste, ehe ein Monument in seinen Bruchstücken einfach zum Gebrauche von gewöhnlichem Baumateriale herabgesunken sein konnte, so wird man nicht fehl gehen, ihre Entstehung um die Wende des ersten Jahrtausends anzusetzen, — ein Ansatz, der übrigens auch in der überaus rohen Ausführung des Mauerwerkes, wie sie dem gesunkenen technischen Vermögen jener Zeit des tiefsten Verfalls entspricht, seine Bekräftigung findet. — Da nun aber nicht vorauszusetzen ist, dass die spätestens im VII. Jahrhundert entstandene basilikale Krypta während dreier Jahrhunderte ohne den betreffenden Ueberbau gelassen worden wäre, so wird man zu der nothwendigen Folgerung geführt, es müsse an Stelle der heutigen Rotunde ursprünglich ein Bau vom Grundriss einer dreischiffigen Basilika existirt haben, der spätestens im VII. Jahrhundert aufgeführt worden war. — Die einzige Spur, die sich davon bei Gelegenheit der jüngsten Restauration gefunden hat, sind einige Bruchstücke eines Mosaikfussbodens in der Tiefe von 80 Centimeter unter dem jetzigen der Rotunde. Es ist ja auch sonst ganz erklärlich, dass als an die Aufführung eines im Grundrisse ganz abweichenden Baues gegangen wurde, die Spuren der ursprünglichen Basilika vorher getilgt worden waren: Ueber die Gründe aber, durch die der Neubau veranlasst ward, können wir nur Vermuthungen hegen. War es Baufälligkeit, war es Zerstörung durch die Einfälle der pannonischen Reiterhorden, war es das Verlangen der Bewohner, gegen feindliche Ueberfälle in einem mächtigen Baue solider Ausführung Schutz zu finden, oder die Absicht, nachdem die Schrecken des Weltunterganges vorüber gegangen, in einem nach damaligen Begriffe imposanten, ja aussergewöhnlichen Baudenkmal den Dank gegen die Gottheit zu verewigen? *C. v. F.*

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.

Die Photographie für Maler. J. Raphaels.

Darf sich der Maler der Photographie bedienen? Preis M. 1,60 franko.

ED. LIESEGANG, Düsseldorf.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

Weltgeschichte

Von den ältesten Zeiten bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts

Ein Handbuch

von

Herman Schiller

Geheimer Oberschulrat und Universitätsprofessor a. D.

1) **Bandausgabe.** Vollständig in 4 Bänden, schönes großes 8°. Umfang des Bandes ca. 50 Bogen, 80—90 große Porträts und Karten. Preis des Bandes broschiert M. 8.—, geb. M. 10.—, vier Bände komplett broschiert M. 32.—, komplett geb. M. 40.—.

2) **Abteilungsausgabe.** Vollständig in 16 Abteilungen à M. 2.—, Preis komplett broschiert M. 32.—, geb. M. 40.—.

3) **Lieferungsausgabe.** 80 Lieferungen à 40 Pf. = M. 32.—.

Wer die angenehme Schreibweise des Herrn Verfassers kennt, die Gründlichkeit seines Wissens und die Unerschrockenheit seiner Meinungsäußerung hochschätzt, wird nicht daran zweifeln, daß „Schillers Weltgeschichte" sich bald einen Ehrenplatz in den Besitztümern der Familie erobert haben wird.

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen

INHALT.

Seite

Noch einmal Raffael's Galatea, Von *Richard Förster* 1

Piacentiner Nachrichten und Urkunden zur Geschichte von Raffael's Madonna Sistina. Von *Karl Woermann* 12

Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur. Von *Karl Frank* 24

Urkundliches über Friedrich Pacher. Von *Robert Stiassny* 38

Litteraturbericht.

Christliche Archäologie 1898—1899 (Schluss.) *F. X. Kraus* . . . 48

Federico Cordenons. L'Altare di Donatello al Santo. *P. K.* . . . 72

Dr. Conrad Buchwald: „Adriaen de Vries" *Th. v. Fr.* 76

Adolfo Venturi. „La Madonna — Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine" *F. Malaguzzi* 77

(Conte Alessandro Baudi di Vesme). Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino. *P. K.* 79

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die „Pax von Chiavenna" *C. v. F.* 82

Der alte Dom von Brescia, die sogenannte Rotonda *C. v. F.* . . . 83

Berlin, Druck von Albert Damcke.